L'EDUCATION MUSICALE

OCTOBRE 1962

91

REVUE MENSUELLE



CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est ainsi fixé : Abonnement annuel (10 *numéros*) : *N.F.* 18,— (*Etranger : N.F.* 21,—) *Abonnement semestriel* (5 *numéros*): *N.F.* 12,— (*Etranger: N.F.* 15,—) *à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON*, 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F.* 2,50, *ceux des années antérieures au prix de N.F.* 2,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 50 *francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté* (*livres, solfèges, etc.*) *est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

L'EDUCATION MUSICALE

N° 91 — 1er Octobre 1962

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, rue Pierre-Nicole — Paris-5e
ODEon 24-10

ÉDITORIAL

Ainsi que nous l'annoncions en juillet dernier, notre revue, à partir du présent numéro, compte de nouvelles rubriques :

Articles pédagogiques et Analyses d'œuvres musicales modernes.

La culture, la science, l'enthousiasme et le dévouement des Professeurs ayant bien voulu en prendre la charge, assurent la valeur et le succès de leur entreprise :

Madame REVEL, Professeur d'Education musicale dans les Ecoles de la Ville de Paris, traite la pédagogie dans les classes primaires;

Madame AUBRY, Professeur d'Education musicale au Lycée de Montgeron; Mademoiselle LACHAUX, Professeur d'Education musicale au Lycée de Sèvres et Mademoiselle GOY, Professeur d'Education musicale au Lycée de Savigny-dur-Orge, s'occupent des classes secondaires depuis la sixième jusqu'aux classes terminales;

Monsieur O. CORBIOT, Professeur d'Education musicale au Lycée Henri IV, analysera les œuvres modernes.

Ces études paraîtront en alternance, à raison de deux par mois. Ainsi, le présent numéro contient : *le Cours d'Education musicale en* 6e par Mme Aubry, et *L'Education musicale au Cours préparatoire* par Mme Revel. Le numéro de novembre donnera une étude pour une classe secondaire et une analyse musicale.

Nous sommes sûrs que ces activités nouvelles aideront bon nombre d'enseignants qui, répartis dans toute la France et au-delà de ses frontières, ont la charge d'éveiller la sensibilité musicale de leurs jeunes auditoires.

Tel est notre premier but. Nous en avons un deuxième : celui de voir s'établir entre les uns et les autres, par l'intermédiaire de la revue, un échange de vues et d'opinions. Nos nouveaux articles doivent le permettre. Ecrivez-nous donc.

Nous avons profité de cette amélioration de cette revue pour en changer la couverture en lui donnant le cachet artistique convenant à sa mission. Le dessin que vous avez admiré est dû à un Professeur de Dessin bien proche de nous puisqu'il est le fils de Monsieur Georges Favre : Monsieur Jean-François FAVRE.

Nous sommes certains d'être les fidèles interprètes de tous en le félicitant et le remerciant comme nous félicitons et remercions nos nouveaux collaborateurs.

⁂

Attention ! Nos tarifs d'abonnement ont changé à dater du 1er octobre :

Abonnement annuel (10 numéros) : N.F. 18,— (Etranger: N.F. 21,—).

Abonnement semestriel (5 numéros) : N.F. 12,— (Etranger : N.F. 15,—).

Si vous voulez encore profiter cette année de nos tarifs anciens :

N.F. 15,— (Etranger : N.F. 18,—)

n'attendez pas une lettre de rappel et renouvelez votre abonnement quelle que soit son échéance (1) avant le 15 octobre 1962, dernier délai. Revoyez à ce sujet notre numéro de juillet dernier, page 19/287.

(1) Pour savoir exactement cette date d'échéance, regardez votre bande d'envoi. Elle porte une indication de mois (juillet, octobre, novembre, décembre, etc.). Cela veut dire que le numéro portant cette date est le dernier de votre abonnement.

A propos des Stages pour la Formation des Professeurs des Collèges d'Enseignement Général - (Option : Education Musicale)

La récente réorganisation des Collèges d'Enseignement Général prévoit un stage de quatre à cinq jours pour la formation des maîtres chargés de l'Education musicale dans ces établissements.

Les professeurs certifiés d'Education musicale exerçant soit dans les Lycées, soit dans les Ecoles Normales, et qui sont appelés à la direction de ces stages, se trouvent aux prises avec une tâche bien difficile, pour ne pas dire vaine. Il est évident qu'on ne forme pas un maître qualifié en une semaine. Aussi le professeur se bornera-t-il à indiquer l'essentiel de ce qu'il faut faire, et de ce qu'il convient de proscrire, et surtout à donner quelques conseils pratiques sur les divers points d'une leçon.

Il me semble donc utile de préciser le plan de travail à appliquer durant ces journées de formation pédagogique musicale :

I. — *Remarques et généralités sur la leçon d'Education musicale :* ses éléments, son équilibre; nécessité de connaître les programmes et les instructions officielles.

II. — *Etude des diverses parties de la leçon* (avec exercices pratiques) :

a) *Culture vocale :* notions simples sur la pose des voix. Formules de vocalises et d'exercices d'articulation.

b) *Culture auditive :* exercices oraux et écrits; reconnaissances des sons et des valeurs simples.

c) *Solfège :* exercices d'intonation et de rythme. — Synthèse de l'intonation et du rythme. — Utilisation du manuel. — Exercices polyphoniques élémentaires.

d) *Exécution vocale :* chants à l'unisson; chant choral. — Répertoire, et pratique de la direction.

e) *Histoire de la Musique :* connaissance des programmes. — Usage du manuel. — Technique du commentaire de disques.

Tous ces divers points ont été d'ailleurs souvent envisagés et développés dans les stages pédagogiques régionaux destinés aux professeurs d'Education musicale des Lycées et des Ecoles Normales. Il suffit donc de se reporter aux extraits de rapports publiés ici même.

*
**

Malgré toute l'habileté pédagogique dont feront preuve les professeurs certifiés d'Education musicale chargés de la conduite de ces stages accélérés — et malgré la bonne volonté des instituteurs qui y assisteront — il est bien évident que les résultats ne pourront être que fort limités, et souvent fort décevants. Il ne peut être question de former un spécialiste en une semaine, et les connaissances acquises resteront bien superficielles et rudimentaires. Il est à craindre que l'empirisme et l'amateurisme ne s'installent dans les C.E.G. des académies de province (le département de la Seine étant seul à bénéficier d'un cadre d'excellents professeurs spécialisés), en attendant que d'authentiques praticiens de l'Education musicale — chargés d'enseignement ou certifiés — viennent y donner une initiation artistique identique à celle des Lycées.

GEORGES FAVRE.

Pédagogie

Maurice Chevais, *Avant le Solfège* (Edition Leduc).

Paul Pittion, *Pédagogie pratique de la Musique* (Ed. Magnard).

Solfège

Georges Favre, *Solfège élémentaire* (Edit. Durand).

A. Musson, H. Delamorinière, *La Lecture de la Musique* (en 6 années) (Edit. Durand).

Répertoire vocal

J. Canteloube, *Anthologie des chants populaires français* (Ed. Durand).

A. Musson, *Chants pour les Ecoles Normales* (Ed. Durand).

Anthologie du Chant Scolaire... (Edit Heugel).

Histoire de la Musique

P. Druilhe, *Histoire de la Musique* (Ed. Hachette).

Commentaires de Disques

P. Druilhe, *Les Textes musicaux expliqués* (Edit. Hachette).

J. Ruault, *Commentaires d'œuvres musicales* (Edit. Bourrelier).

Iconographie

P. Druilhe, *La Musique* (Coll. de l'*Encyclopédie par l'image*) (Edit. Hachette).

Le Cours d'Education Musicale en Sixième

par Mme J. AUBRY
Professeur d'Education musicale
au Lycée de Montgeron

De nombreux articles parus dans ce journal nous ont apporté de précieux conseils, d'excellentes idées pour enrichir, renouveler notre cours d'Education musicale, qu'il s'agisse de la dictée, du solfège, du chant ou de l'histoire de la musique.

Nous avons eu aussi le privilège d'assister à plusieurs réunions pédagogiques au cours desquelles M. l'Inspecteur Général nous a rappelé la meilleure façon de conduire nos classes, d'organiser l'heure hebdomadaire que la plupart des établissements scolaires réservent aux classes du premier cycle.

Mais nous savons que de nouveaux professeurs abordent, pour la première fois, ces nombreuses classes de trente à quarante élèves, sans parfois avoir été instruits

— d'une part, des problèmes psychologiques, pédagogiques ou matériels qu'ils auront à résoudre;

— d'autre part, de ce que représente le cours d'éducation musicale au niveau des différentes classes.

Nous nous proposons d'évoquer pour eux quelques-unes des constatations faites au cours de nos années d'enseignement, constatations qui se rapportent aux problèmes cités plus haut.

Nous reprendrons ensuite l'ensemble des activités auxquelles nous consacrerons notre premier trimestre dans une classe de sixième.

Examinons les questions d'ordre général que pose la rentrée scolaire.

Etant donnés le jeune âge de ces nouveaux lycéens, leur attitude encore timide, leur désir de bien faire, la prise de contact avec ces jeunes enfants sera grandement facilitée.

Nos premières rencontres seront dominées par le souci d'établir un climat de confiance, de franchise, de spontanéité. Nous leur demanderons un effort d'extériorisation et nous aimerons leur voir un visage gai et détendu.

Mais que cette ambiance de travail repose d'abord sur l'ordre, la discipline très stricte imposés dès le premier jour.

Nous pensons que la disposition des élèves dans la classe est un facteur important pour une bonne mise en route.

— S'il s'agit d'une classe mixte, alternons par exemple une fille, un garçon, une fille, etc. (les élèves de sixième, en début d'année, n'osent jamais se placer ainsi). Nous tirerons profit de cette disposition à la fois pour le maintien de l'ordre et pour une meilleure participation des élèves à notre cours.

— Dès que les élèves instrumentistes se seront fait connaître, dispersons-les au milieu de leurs camarades qu'ils entraîneront à mieux chanter, à mieux solfier.

Soyons très attentifs au déroulement des premiers cours, l'organisation rigoureuse de ceux-ci facilitera le travail de l'année entière.

Quelques habitudes vite acquises nous aideront beaucoup.

Veillons par exemple à ce que les enfants possèdent le matériel voulu :

— *cahier de musique*

— *cahier ordinaire* où sera noté le titre des œuvres étudiées, reproduit le dessin des instruments de musique ou de quelque scène de l'Antiquité.

Les chants y figureront rarement. Nous nous efforcerons de les apprendre par cœur.

— *Livre de solfège*

Nous éviterons l'inconvénient que présentent les fâcheux oublis de nos élèves en disposant d'une dizaine d'exemplaires dans la bibliothèque.

— *Livre d'histoire de la musique,* nécessaire à la maison pour être consulté après le cours.

Nous devons en effet tenir compte du grand nombre de livres et de cahiers que ces enfants transportent chaque jours, évitons de les surcharger.

Le matériel utilisé au cours sera préparé sur chaque table avant que commence la leçon. Sinon les recherches continuelles auxquelles se livreront nos élèves engendreront la confusion et une grande perte de temps.

Comment organiser notre heure de travail ?

— le plan logique de chaque leçon est en général le suivant :

culture vocale
culture auditive (avant ou après le solfège)
solfège
chant
histoire de la musique

Dès le premier trimestre nous aborderons parallèlement les différents points en nous référant au programme officiel dont le détail figure dans certains solfèges et dans le numéro 66 (mars 1960) de l'*Education Musicale.*

I. Culture vocale

Programme : Mécanisme de la respiration
position des lèvres
sons posés - sons liés (accord pentacorde-gamme)
articulation des syllabes ba - bi - bi - etc.
vocalises

La leçon de culture vocale peut étonner les enfants. N'en faisons pas un exercice occasionnel alors qu'il constitue une excellente préparation au chant, au solfège.

Les enfants chantent debout. Cette position facilite la respiration, la tenue du souffle.

L'exercice très court (cinq minutes environ) s'applique tantôt

— à la respiration : inspiration, expiration profondes répétées plusieurs fois,
tenue d'un son, d'un accord
fragment mélodique en un souffle, en plusieurs souffles

— à l'attaque précise du son

— à la pose de la voix, à la recherche du timbre, que permettent les vocalises très variées

— à l'articulation en sons détachés sur différentes syllabes.

En début d'année, travaillons de préférence dans le registre médium, de fa à do (quinte ascendante). Etendons progressivement ce registre au fa aigu. Dans le grave nous atteindrons le do (en dessous de la portée) mais ce registre grave convient peu aux exercices de culture vocale en sixième. Ces sons graves où la voix se place plus difficilement doivent être chantés plus doux, sans forcer la voix.

Les syllabes utilisées renferment les différentes voyelles précédées des consonnes B - L - M - T - N - P.

Pensons aux syllabes nasales Nan - Nou, etc.

La leçon de culture vocale portera parfois sur une phrase du chant qui sera étudié plus tard.

Isolons les difficultés pour mieux y préparer les voix.

II. Solfège - Solfège à une et deux voix

Programme :

1) Accord parfait de do, de fa, de sol.
   Lecture des notes, durées et silences correspondants.
   Mesures $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$
2) Gamme de do
3) Le bémol - la gamme de fa
   Le dièse - la gamme de sol
4) La liaison
   Premiers signes de nuances et d'accentuation.

La leçon de solfège doit être entièrement chantée.

Nous proposerons d'abord un groupe de notes assez restreint et nous nous assurerons de la justesse des sons que les enfants chercheront à reproduire sans l'aide abusive du professeur qui chante ou annonce les notes sur le clavier du piano. Le travail d'intonation est celui qui demande l'effort le plus sérieux.

Laissons pour l'instant de côté le rythme de la phrase.

Nous présenterons les sons, en rondes, au tableau noir et nous répéterons ensemble les intervalles difficiles. Nous proposerons de courtes mélodies dont le rythme, non indiqué, se trouvera concrétisé par le geste du professeur qui indique les notes. Un joli phrasé rendra l'exercice plus musical.

Cet exercice au tableau préparera les numéros de solfège choisis dans le livre. Mais le travail d'intonation s'accompagnera bientôt de l'étude rythmique.

Efforçons-nous, à l'aide d'exercices très vivants, de dépasser le simple problème d'arithmétique : la ronde vaut quatre noires, etc.

L'image de la note doit évoquer aussitôt le rythme, le mouvement de la phrase.

Quelques minutes du cours seront consacrées à des évolutions. S'il ne peut être question de faire marcher 35 enfants dans notre salle de classe, désignons dix d'entre eux pour effectuer une ronde en cadence, puis quelques pas correspondant aux différentes valeurs de notes.

Nous pourrons aussi utiliser les tambourins ou de discrets frappements de mains.

Ces exercices rythmiques s'avèrent très efficaces : indispensables pour tous en début d'année, nous les retiendrons plus tard lorsqu'une difficulté rythmique se présentera en cours de morceau, nous les réserverons souvent au petit groupe d'élèves moins doués.

Il est préférable de progresser lentement en début d'année pour nous assurer d'une bonne assimilation chez ces jeunes élèves. La formation musicale en sera plus solide.

Profitons de la leçon de solfège pour développer la mémoire de ces enfants.

L'exercice de solfège très court sera appris par cœur, fragment par fragment. Lorsqu'il sera bien su, il sera écrit de mémoire au tableau noir, ou sur le cahier, notes et rythmes bien entendu. Cet exercice d'écriture les familiarisera avec le cahier de dictées musicales qu'ils n'ouvrent pas toujours avec enthousiasme.

III. Dictée musicale

Elle peut être orale ou écrite.

Orale, elle offre l'avantage d'être rapide, elle semble aussi plus attrayante à ceux qui entendent mal.

Nous ferons précéder la dictée d'un exercice au tableau noir. Les sons utilisés pour la dictée seront chantés au préalable, les intervalles nouveaux répétés plusieurs fois. Ceci permettra à l'ensemble des élèves de trouver un résultat encourageant en fin d'exercice.

Nous pourrons reprendre la dictée, la semaine suivante, sans préparation.

Comment sera jouée la dictée ? Après l'avoir donnée intégralement, indiqué la mesure, nommé la première note, nous dicterons une mesure plus une note (qui servira à enchaîner) ou deux mesures, ou davantage; cela dépendra de la difficulté de l'exercice.

Les enfants chantonneront plusieurs fois ce membre de phrase dont le dessin se précisera peu à peu. Ils donneront le nom des notes, toujours en chantant, avant d'en trouver la valeur.

La dictée orale se trouvera corrigée au fur et à mesure de son déroulement. Nous pourrons faire de même s'il s'agit d'une dictée écrite. Mais de temps en temps, ne serait-ce que pour entraîner les enfants à la dictée trimestrielle, procédons à la correction lorsque l'exercice sera terminé. Nous trouverons là un meilleur moyen de contrôle pour les petits paresseux qui attendent parfois la réponse de leurs camarades.

Ne craignons pas de passer beaucoup de temps à la correction, celle-ci représente le moment le plus enrichissant de la leçon. Demandons aux enfants de chanter ce qu'ils ont écrit et non de le « parler », cela les aide à découvrir leurs erreurs, à les corriger aussitôt.

Comme pour le solfège nous progresserons lentement, la dictée très courte (une dizaine de notes) reposera d'abord sur des sons conjoints et peu à peu nous introduirons les intervalles de tierce, quarte, quinte, etc.

Si les premières leçons de solfège portent sur l'accord parfait, il est évident que nous suivrons le même ordre en dictée musicale.

Théorie - Nous laissons volontairement de côté cette rubrique. La leçon de théorie se trouve en effet incluse dans celle de solfège. Nous devons supprimer toute copie de définition, tout usage du livre de théorie.

IV. Chant

Programme : chants appris par audition - chants lus à une voix

— chants à 2 voix.

Le répertoire de chants est très riche.

Nous étudierons :

— les chants folkloriques français et étrangers
— les chansons historiques
— les chansons de métier
— les chansons de saison
— les mélodies de maîtres (les plus faciles).

Les ouvrages suivants offrent un grand choix de chants :

Deux volumes de chants du Vivarais (V. d'Indy).
Deux recueils de chants bourguignons (M. Emmanuel).
Chants de Bretagne (Bourgault-Ducoudray).
Chants Corses (H. Tomasi).
Chants populaires (D. Milhaud).
Cinquante chants populaires harmonisés (G. Favre).

Vieilles chansons populaires pour les enfants (A. Musson).

Pour chanter (2 volumes) (B. Forest).

La Chansonneraie (Ed. Bourrelier).

Dix chansons populaires de France (R. Planel).

Anthologie du chant scolaire et postscolaire (Heugel).

Comment apprendre ces chants ?

Sans entrer ici dans le détail de cette étude (nous vous renvoyons aux conseils qu'apporte dans cette revue la rubrique consacrée à l'étude du chant scolaire), nous aimerions en souligner quelques points.

Le chant appris par audition sera d'abord présenté aux élèves avec le plus grand soin. De ce premier contact avec le chant dépendront le goût, l'enthousiasme avec lesquels ils l'étudieront. Lors de cette audition, si le chant comporte un accompagnement, utilisons-le, mais ensuite, en cours d'étude, mieux vaut l'abandonner pour mettre en valeur la justesse du chant, la beauté des voix, lorsque la mise au point sera terminée, l'accompagnement viendra parfaire l'exécution.

Apprenons les différents couplets de ce chant par cœur; évitons le souci du cahier auquel l'attention des enfants, se porte au détriment d'une bonne exécution, cela facilitera d'ailleurs la révision des chants appris, à la cadence d'un ou deux chants par mois, davantage si possible.

Dès les premiers cours, donnons aux enfants l'habitude du chant individuel.

Il est possible d'interroger chaque semaine quelques élèves, ne serait-ce que pour interpréter un couplet, un court passage du chant, si nous manquons de temps.

Les progrès de chaque enfant seront alors plus apparents et les encouragements que nous lui adresserons contribueront à accroître la confiance qu'il met en nous. Aidons-le à vaincre la timidité qui gêne l'épanouissement vocal. L'enfant qui chante faux est une exception (contrairement à ce qu'affirment les parents). En réalité il «détonne» parce qu'il n'ose pas lancer sa voix. Invitons-le à venir chanter près de nous, près du piano. Nous lui permettrons de prendre confiance en lui, en ses possibilités.

Cet exercice individuel sera très court afin de ne pas engendrer l'ennui, voire la dissipation dans la classe malgré toute la patience des petits camarades.

Nous éprouvons souvent une grande satisfaction devant les progrès rapides et l'attachement des enfants à la leçon de chant. C'est alors que nous les sentons vraiment vivre la musique avec une immense joie.

Ne nous y attardons pas trop, cependant; notre programme d'histoire de la musique sollicite encore leur attention.

V. Histoire de la Musique

Programme - l'Antiquité
L'Egypte - La Grèce - Rome
Début du Moyen Age.

La documentation sonore étant assez réduite pour la majeure partie de ce programme, nous ferons appel aux légendes, aux récits bibliques ou historiques,

— aux documents iconographiques.

L'étude des instruments de l'orchestre symphonique nous permettra d'autre part de nombreuses auditions. L'emploi du disque facilitera la présentation de ces instruments dans leur ensemble, groupés par famille, ou pris individuellement.

Voici quelques exemples :

Thème et Variations sur un thème de Purcell, par B. Britten.

Les Instruments à vent (collectoin Oubradous).

Concerto pour flûte et harpe (Mozart).

Quintette avec clarinette (Mozart).

Suites pour orchestre (J.-S. Bach).

Poèmes symphoniques.

Concertos.

Il existe aussi d'excellents enregistrements d'œuvres folkloriques de tous pays.

Lorsque nous le pourrons, apportons quelques instruments en classe et mieux encore accordons aux enfants une courte audition. Ces véritables « moments musicaux », plus vivants que l'audition de disque, sont d'un immense profit chez les jeunes élèves, ravis de découvrir les ressources de l'instrument et disposés à mieux apprécier la musique. Chantons devant eux, jouons du violon, du piano. Ils nous écouteront avec beaucoup d'intérêt.

Nous leur réserverons aussi la joie de goûter quelques œuvres enregistrées.

L'audition sera toujours de courte durée, dix minutes environ.

L'attention des enfants se relâche très vite. Nous ne nous attarderons donc pas à faire un long commentaire. L'argument, les remarques d'ordre musical (énoncé de thèmes, détail d'orchestration) annonceront rapidement l'œuvre musicale sans retenir l'attention des enfants sur les images, les péripéties du récit.

Une première audition destinée à laisser découvrir aux jeunes auditeurs l'originalité de l'œuvre, à éveiller leur sensibilité au rythme, à la mélodie, à la couleur orchestrale de l'œuvre, peut précéder notre commentaire. La seconde audition plus enrichissante, suivra au cours suivant, faute de temps...

Nous trouverons de précieuses analyses d'œuvres classiques et modernes dans cette revue.

Nous retiendrons aussi :

—Les analyses musicales (P. Druilhe).

— Musiciens français modernes.

— Musiciens français contemporains (G. Favre).

Cette dernière partie du cours sera reprise dans un prochain article. Nous insisterons particulièrement sur le rôle de la coordination entre les différentes disciplines.

Nous pensons en effet que l'unique cours consacré chaque semaine à l'Education musicale trouve un prolongement très enrichissant chez nos collègues de lettres.

Nous verrons aussi comment varier la présentation des exercices, comment renouveler notre répertoire de chants afin d'épanouir le sens musical de ces enfants dont l'oreille se trouve sollicitée par un grand nombre d'œuvres désespérément pauvres.

Puissions-nous bientôt faire naître chez eux l'amour de la musique, l'attachement aux belles œuvres vers lesquelles les guidera le goût musical que nous avons la passionnante tâche de former.

NOTES SUR TRISTAN ET ISOLDE (1)

(II - ETUDE HARMONIQUE)

par Jacques CHAILLEY

L'étude harmonique de *Tristan* revêt une grande importance, tant par l'influence que cette partition célèbre a exercée pendant 50 ans sur presque toutes les compositions ultérieures (y compris celles de Wagner lui-même) qu'en raison des commentaires surprenants par lesquels l'école de Schönberg a tenté de l'annexer abusivement à sa propre esthétique.

L'élément le plus voyant de l'harmonie de *Tristan* est son *chromatisme*. Il importe d'abord de préciser au départ que ce chromatisme n'est jamais une fin en soi ; il ne constitue pas, comme on l'a dit trop légèrement, un « progrès » sur le diatonisme classique, mais comme il l'a toujours fait depuis le XVIe siècle, une « couleur » particulière exprimant les sentiments de *tension* (douleur, attente, angoisse, etc.) et s'opposant ainsi à tout ce qui relève du statisme (paix, repos, bonheur, etc., ou simplement indifférence) lequel se traduira par le diatonisme. Le principe est donc traditionnel (voir notamment l'emploi du chromatisme chez J.-S. Bach).

Ce qui le rend ici remarquable, c'est d'abord que, la partition entière étant conçue comme une glorification de la plus intense passion (traduisez musicalement « du chromatisme ») — le rapport entre celui-ci et son contraire se trouvera inversé : le premier était habituellement un élément occasionnel dans un contexte diatonique ; il devient ici le fond essentiel : ce sera le diatonisme des situations heureuses ou statiques qui fera contraste dans un contexte inverse (ex. le diatonisme de l'air gai du pâtre s'opposera au chromatisme de son air triste).

Outre sa fréquence inhabituelle, le chromatisme de Tristan est encore particulièrement expressif par l'intensité exceptionnelle qu'a su lui conférer le génie de Wagner. Il ne s'exprime cependant que par les moyens habituels — surtout notes de passage et appoggiatures au demi-ton — mais avec une abondance et surtout une insistance inconnues auparavant, et qui en font la nouveauté. Prenons-en comme exemple les célèbres 4 premières mesures, où figure le fameux accord dit « accord de Tristan », *fa-si-ré dièse-sol dièse*, mesures qui si longtemps n'ont paru mystérieuses, voire inexplicables, qu'en raison de la maladresse des traités et des méthodes d'analyse en cours. Elles ne sont pourtant, harmoniquement parlant, qu'une simple succession tonique-dominante dans le ton principal de *la mineur*. Mais alors qu'une succession de ce genre, au maximum, ne reçoit guère d'ordinaire plus d'une ou deux notes étrangères, on en compte ici 4, toutes au demi-ton voisin (diatonique ou chromatique) et toutes appuyées avec une insistance inaccoutumée (2).

Or, chacune d'elles signifie « tension », et toutes sont appuyées au maximum, voire au-delà du maximum admis par l'usage préalable. Que ce régime, établi dès les premières mesures, soit maintenu longtemps (et il le sera), et l'on conçoit que la « tension » du drame deviendra vite un survoltage exceptionnel.

Le chromatisme de Tristan, à base d'appoggiatures et de notes de passage, représente donc, techniquement et spirituellement, *l'apogée de la tension*. Je ne suis pas encore parvenu à comprendre comment avait pu se répandre, sous l'autorité intéressée de Schönberg, l'idée saugrenue d'en faire le prototype d'une *atonalité* basée sur la *destruction de toute tension* au point qu'Alban Berg citera les premières mesures de Tristan dans sa *Suite Lyrique* à titre d'hommage au précurseur de l'atonalité !...

Cette curieuse conception n'a pu se former que par suite d'une *destruction des réflexes analytiques normaux* poussant à *isoler artificiellement une agrégation formée en partie de notes étrangères* et à la considérer, abstraction faite de son contexte, comme un tout organique ; il devient dès lors aisé ensuite de démontrer aux naïfs qu'une telle agrégation échappe aux classifications des traités tonaux ; ceux-ci à leur tour n'ont plus qu'à se voir condamnés en bloc pour leur impuissance à rendre compte de tels « accords » dont les « inventeurs » seront déclarés « libérateurs ». Ce sophisme, assez grossier, que l'on ne tolèrerait pas chez un élève d'harmonie de 1re année, est pourtant devenu usuel dans les ouvrages d'obédience dodécaphonique, et Tristan s'en est trouvé la première victime désignée.

Devant l'incroyable audience obtenue par ce slogan pour sourds, la seule réaction honnête consiste à prendre la partition et à rechercher sur quels passages « atonaux » cette affirmation peut bien se baser. Nous demandons à nos lecteurs de bien vouloir nous les signaler, les ayant cherchés en vain, au cours de plusieurs lectures minutieuses consacrées exclusivement à cette quête de cristaux de neige dans les forêts du Tropique.

A titre d'exemple, regardons ensemble le Prélude, considéré comme typique à cet égard.

ANALYSE TONALE DU PRELUDE

Abréviations employées :

TP = ton principal, T = tonique, D = dominante, R = relatif ; M = majeur, m = mineur ; n = naturel (ou bécarre), d = dièse ; app. = appoggiature, NP = note de passage, NR = note réelle, MH = marche harmonique.

Les numéros renvoient aux mesures, celle de l'anacrouse comme n° 1, (en pratique, toujours placer le chiffre 2 sur la 1re barre de mesure et continuer ensuite la numérotation des barres).

Mesures 1-4 :

La mineur, harmonies de T, puis de D. — 2 : *Fa* appogg. de *mi* longuement appuyée. — 3 : *fa* app. de *mi, ré d.* app. de *ré ;* la = NP. — 4 : résolution des app. de 3, sauf *la d.* = NP et app., résolue ensuite sur *si*.

Mesures 5-8 :

Reprise de 1-4 en marche harmonique, menant vers le ton de *do*, R ; mais plus important que cette arrivée est le départ *si-sol d.*, qui appartient à l'harmonie de D du TP, en même temps qu'à l'accord d'arrivée précédent. C'est pour obtenir cette unité tonale que la reprise n'est pas textuelle (sixte majeure et non mineure au départ). Ce pourquoi la NR de 6 est *sol d.* et non *sol n.*

Mesures 9-12 :

Nouvelle reprise, suite de la MH. Le départ *ré-si* appartient, comme le précédent, à l'harmonie de dominante du TP, ainsi qu'à l'accord d'arrivée précédent. La reprise est modifiée, de manière à mener la phrase non vers *mi bémol*

---

(1) Voir E.M., n° 87, avril 1962.

(2) Voir plus loin leur analyse et comparer avec Haydn, *la Création*, prologue, mesure 50-54, et avec *le Vaisseau Fantôme*, 2e acte, duo de Senta et du Hollandais, mesures 99-100, sur les mots (version Nuitter) « Ce feu brûlant dont l'avenir me dévore », bien conformes au caractère du même thème dans *Tristan*.

(rappoort tonal éloigné avec le TP) mais vers le ton de *mi*, D du TP.

Mesures 13-16 :

Répétitions issues du précédent, harmonie de D du ton de *mi*, avec les mêmes app. que précédemment.

17-18.

Retour de D au TP par le moyen normal d'abaissement du VIIe degré. Cadence rompue. Observer la force expressive des rencontres app. contre NR, interdites par les traités.

18-23.

Thème du « regard » diatonique, modulant aux tons voisins normaux : de *la min.* TP, il va rapidement à *do maj.* R (le *fa d.* d'attraction ascendante passagère n'entraîne pas modulation), puis, par le *fa* (quinte desc. de *do*), à son R *ré min.*, SD du TP (le *mi b.* est le IIe degré dit de sixte napolitaine).

23-24.

MH sur la fin du précédent (de *ré m.* à *mi m.*) avec NP chromatiques menant à l'harmonie de D de *mi min.*, ton de D.

24-25.

Retour du ton de D *mi* au TP *la* (majorisé) avec cadence parfaite, NP chromatiques sans difficulté d'analyse.

26-29.

Mi maj. D du TP. Départ sur un renversement de 9e de dominante (harmonie à 5 sons) non admis par l'harmonie à 4 sons (des passages de ce genre contiennent une explication technique de l'incompréhension de Berlioz, qui n'avait pas abordé l'harmonie à 5 sons). App. et NP sans difficultés.

30-32.

Progression tonale peu classique (mais bien romantique) par enharmonie sur la 7e diminuée (*do n.* de *mi min.* devient en fait *si d.* préparant le *do d.* qui mène en *ré*, SD de TP.

33.

Le *fa n.* du 1er temps est NP; la NR *fa d.* arrive au 2e temps; sans l'attendre, sur ce même 2e temps, une autre NP *ré d.* sort en même temps de la NR *ré* — de sorte que l'harmonie réelle *fa d-ré-la* n'est jamais entendue matériellement, tout en étant clairement perçue, une NR en chassant une autre. Ce procédé est l'un des éléments typiques de l'harmonie de Tristan.

33-37.

Thème diatonique du « regard » jusqu'à son *ré mineur* (cf. 18); les NP chromatiques n'obscurcissent pas les progressions tonales très claires.

37-39.

Elément thématique en *fa*, R du précédent.

39-45.

Suite de MH transformant peu à peu le thème de 37 en « thème du regard » : *fa maj., sol maj., mi min.* (D du TP) et de là retour au TP *la min.* avec la cadence rompue thématique.

46-52.

Identique à 26-32, mène à *Ré maj.*, ton de SD.

52-53.

V de *ré maj.; mi d.* est NP.

54-55.

MH soutenue par progression chromatique de NP : *ré maj., la maj., mi maj.*

56-59.

Thème du regard en *mi maj.* (D du TP); modulation finale par *la* et *fa d.* vers *si* qu'une cadence rompue transforme pour mener en *do majeur*.

60-64.

Nouvelle progression du « regard » : *do maj., sol maj., mi min., la maj.* (quintes et relatifs classiques).

64-72.

Partie importante du plan : au groupe des thèmes d'amour succède un thème maléfique (n° 7 de notre nomenclature à venir). Sur pédale de dominante *mi* (appoggiaturée ou non par *fa n.*), progression du thème en MH sans quitter les harmonies constitutives du TP majorisé (*la majeur*). Le thème du « désir » intervenant mes. 67 perd l'une de ses deux appoggiatures *ré d.* et confirme ainsi son sens tonal exposé plus haut — ici en majeur par le contexte et l'absence du thème 1 a qui précisait le mineur.

72-75.

Suite de MH menant de *la majeur* au R *do majeur*, puis *mi maj.*, enfin retour au TP la *min.* avec la cadence rompue thématique.

75-77.

En même temps (app. contre NR), départ du thème du regard avec son plan tonal habituel (de *la min.* à *ré min.* en passant par *do Maj.*).

78-80.

Le *do n.* accompagné du *mi bémol* fait bifurquer le *ré min.* du thème vers le ton de *si b.*, dont la 2e moitié de 78 constitue l'accord de 9e de dominante. Alternances répétées entre cet accord et celui de 7e du IIe degré du même ton (enchaînement classique des fondamentales par quintes).

80-84.

Modulation classique de *si b.* à *mi b.*, avec les mêmes fondamentales II et V. A la fin de 84, l'accord de 7e du IIe degré (*fa -do b - mi b - la b*) joue de son identité de sonorité avec l'accord appoggiaturé du thème 1 b, (l' « accord de Tristan » *fa-si-ré d.sol d.*) pour ramener brusquement celui-ci par enharmonie avec son *la mineur* TP et le da capo abrégé du plan ABA.

84-95.

Reprise condensée du début. Progression par 9e ou 7e de dominantes : *la min., do maj., ré min., fa maj., sol maj., mi min, la min.* (TP).

95-101.

Thème du regard, légèrement modifié pour se diriger non plus vers la SD, mais vers le R *do maj.*

101-fin.

Le prélude s'achève au ton du relatif — le plus voisin — pour éviter le caractère d' « ouverture » isolée que donnerait la construction close de T à T. Sur pédale de D, rappel des deux éléments du thème 1, modifié tonalement en fonction de *do maj.* Tout est inclus dans une 9e de D, avec quelques app. et NP, que la nouvelle forme tonale rend moins abondantes qu'au début. De même la coda de transition qui termine le prélude, par la D bien affirmée du ton de *do min.*, qui semble ouvrir le 1er acte (début de la chanson du matelot, laquelle d'ailleurs modulera peu après).

Toute la partition peut être analysée de la sorte. Marc Pincherle aime raconter qu'une dame du monde, le croisant à la sortie de Wozzeck, lui dit un jour, avec l'œil miclos des grands connaisseurs : « Mais c'est moins atonal que Tristan », et qu'il lui répondit « C'est plus attristant qu'atonal ».

En fait, l'élément attristant était plus dans la phrase de la dame que dans le chef-d'œuvre de Berg, mais, ainsi que commenta Pincherle lui-même, une sottise en valait bien une autre...

R. WAGNER : *SIEGFRIED-IDYLL*

par René KOPFF

Partition :

Eulenberg, Leipzig n° 810.

Egalement chez Heugel, Ricordi, Hawkes.

Enregistrements :

Markevitch : D. Grammophon 30 cm 33 t. 19.024.

B. Walter : Philips 30 cm 33 t. 03.508.

Toscanini : Rca. 30 cm 33 t. 630.252.

Cluytens : Col. 30 cm 33 t. FCX-772.

Comme Bach forme le trait d'union entre l'art ancien et l'art classique, comme Beethoven unit l'art classique à l'art romantique, ainsi Wagner résume le romantisme tout en ouvrant la voie à l'art contemporain. Il veut assurer à la musique, avec l'aide des autres arts, son maximum de force expressive. C'est l'art dramatique qui se prête le mieux à cette vaste synthèse de la poésie, de la musique et des arts plastiques. Aussi Wagner écrit-il presque exclusivement de la musique dramatique. Il est le véritable continuateur de Gluck dans l'élaboration du drame lyrique. Il a renouvelé l'opéra et la musique toute entière par l'importance unique donnée à l'orchestre, par le lien étroit qu'il a maintenu entre la musique, la poésie et le geste, par sa conception nouvelle du drame musical basé sur la mélodie continue et sur le motif conducteur, enfin par le symbolisme philosophique de ses œuvres. Par cette recherche d'une expression dramatique intégrale, Wagner domine de très haut tous ses contemporains et son œuvre apparaît comme le point de convergence où se cristallisèrent les aspirations artistiques et les tendances de son époque.

Conséquemment à ses idées sur l'art complet, Wagner ne pouvait écrire que pour le théâtre. La liste de ses œuvres n'est pas longue, mais ce sont des partitions de poids. Son œuvre maîtresse, la plus colossale, est la Tétralogie, l'Anneau des Nibelungen, dont les quatre parties (l'Or du Rhin, la Walkyrie, Siegfried, le Crépuscule des Dieux) sont construites sur des éléments empruntés aux vieilles légendes germaniques et scandinaves. Un des personnages principaux de cette vaste épopée, le héros national allemand, est Siegfried. Il représente la toute puissance de la jeunesse et la spontanéité de la nature.

Quelques maladroits essais de jeunesse mis à part, Wagner n'a été infidèle au genre dramatique qu'une seule fois. Cela se passait pendant les heureuses années de Triebschen où il a composé « Siegfried-Idyll ». Cette idylle est une fantaisie pour orchestre toute empreinte de fraîcheur juvénile et de tendresse. Elle a été composée par Richard Wagner en 1870 pour célébrer la naissance de son fils et pour en remercier Cosima dont « la volonté pleine d'abnégation avait trouvé pour son œuvre un asile consacré à la paix et au calme ». C'est un chant d'allégresse et un chant d'amour à la fois. L'œuvre est construite sur quelques motifs empruntés à la tétralogie et se rapportant uniquement aux amours de Siegfried et de Brunhilde. Les deux thèmes principaux (A et B) sont presque textuellement extraits du troisième acte de Siegfried. Des thèmes secondaires complètent et diversifient l'ensemble qui garde pourtant son unité, malgré sa véritable allure de fantaisie, grâce au retour fréquent des thèmes principaux, surtout du thème initial, le plus caractéristique de la pièce.

On sait que Richard Wagner a considérablement enrichi son orchestre de timbres nouveaux, qu'il emploie fréquemment le cor expressif, le cor anglais, la clarinette basse complétant les deux clarinettes ordinaires, qu'il utilise couramment le contrebasson et les trombones, qu'il introduit dans son orchestre des instruments nouveaux comme le hautbois alto, la trompette basse ou la famille des tubas, qu'il écrit trois parties pour chaque espèce d'instruments à vent afin d'obtenir des accords complets d'un timbre homogène. Mais pour cette espèce de sérénade que devait être le Siegfried-Idyll, Wagner ne pouvait ni ne voulait sans doute disposer d'un grand orchestre. L'œuvre, destinée à être exécutée dans l'intimité, à l'occasion de la fête du baptême de Siegfried Wagner, par les amis de la maison, est écrite pour un orchestre réduit, composé d'une flûte, d'un hautbois, de deux clarinettes, d'un basson, de deux cors, d'une trompette et du quintette à cordes. C'est un petit orchestre très équilibré, très classique, qui ne répond pas à l'ampleur habituelle de l'orchestre wagnérien. La fraîcheur des thèmes employés s'accommode d'ailleurs très bien de ce petit ensemble. Néanmoins nous constatons que Wagner conserve deux clarinettes et deux cors, ce qui est beaucoup relativement au nombre restreint des autres instruments. C'est que pour le naturaliste sans emphase qu'est Wagner, les cors constituent un élément inséparable du mystère de la forêt germanique dans laquelle se passe d'ailleurs la plus grande partie de la tétralogie. Nous y reconnaissons cette affection particulière de Wagner pour le sol de son pays. Et le cor qui joue déjà le même rôle dans le Freischutz de Weber rend à merveille cette poésie de la nature. Une autre particularité de l'orchestration wagnérienne c'est la division des cordes. Dans Siegfried-Idyll aussi nous trouverons plusieurs passages où notamment les seconds violons et les altos sont divisés. Même dans les limites étroites de ce petit ensemble Wagner a souvent recours à l'individualité des timbres, procédé qui lui est cher ; et ils se trouvent plusieurs passages joués soit par les cordes seules, soit par les bois seuls, soit par tels instruments tout à fait indépendants les uns des autres. A un moment donné par exemple les cors seuls chantent le thème de l'insouciance et de la jeunesse de Siegfried, tandis que la flûte et une clarinette imitent alternativement le chant de l'oiseau. S'il y a combinaison de timbres, elles sont simples et claires, donnant toujours des sonorités franches et puissantes.

L'harmonie wagnérienne résulte d'un contrepoint ingénieux. Il n'y a pas de remplissage. Toutes les voix sont mélodiques, les basses autant que les autres. Ce fait est dû d'ailleurs en bonne partie à l'extrême souplesse des thèmes, très plastiques, qui sont aptes à toutes les transformations, à toutes les combinaisons, comme nous pouvons le constater à maintes reprises dans la Siegfried-Idyll.

Les différentes parties d'un thème passent souvent aux divers instruments. Les leitmotive se promènent sans cesse dans tout l'orchestre, passant d'un pupitre à l'autre pour revenir souvent à leur instrument de prédilection. Ainsi nous verrons le premier thème principal (A) se mouvoir de préférence dans les cordes, instruments les plus aptes à traduire son caractère calme et serein, tandis que le premier thème secondaire, celui du sommeil de la Walkyrie, choisira le plus souvent les bois. Plusieurs motifs se juxtaposent aussi souvent en un savant contrepoint. Signalons enfin le procédé de la mélodie continue, si chère

à Wagner, et qui prolonge certaines phrases orchestrales en leur donnant une ampleur extraordinaire.

ANALYSE :

Mais analysons de plus près ces pages charmantes pour constater que, même loin de ses œuvres dramatiques, Richard Wagner reste pourtant lui-même, puisque Siegfried-Idyll est de la même essence que le Siegfried du « Festspielhaus » tant par les motifs employés que par la facture orchestrale.

Wagner ayant rejeté dans cette fantaisie toute préoccupation de forme classique, il est difficile d'y distinguer exposition, développement, réexposition, coda. Et pourtant l'extrême liberté de facture laisse deviner dans les différents épisodes certains souvenirs architecturaux indispensables d'ailleurs à l'homogénéité de toute œuvre d'art.
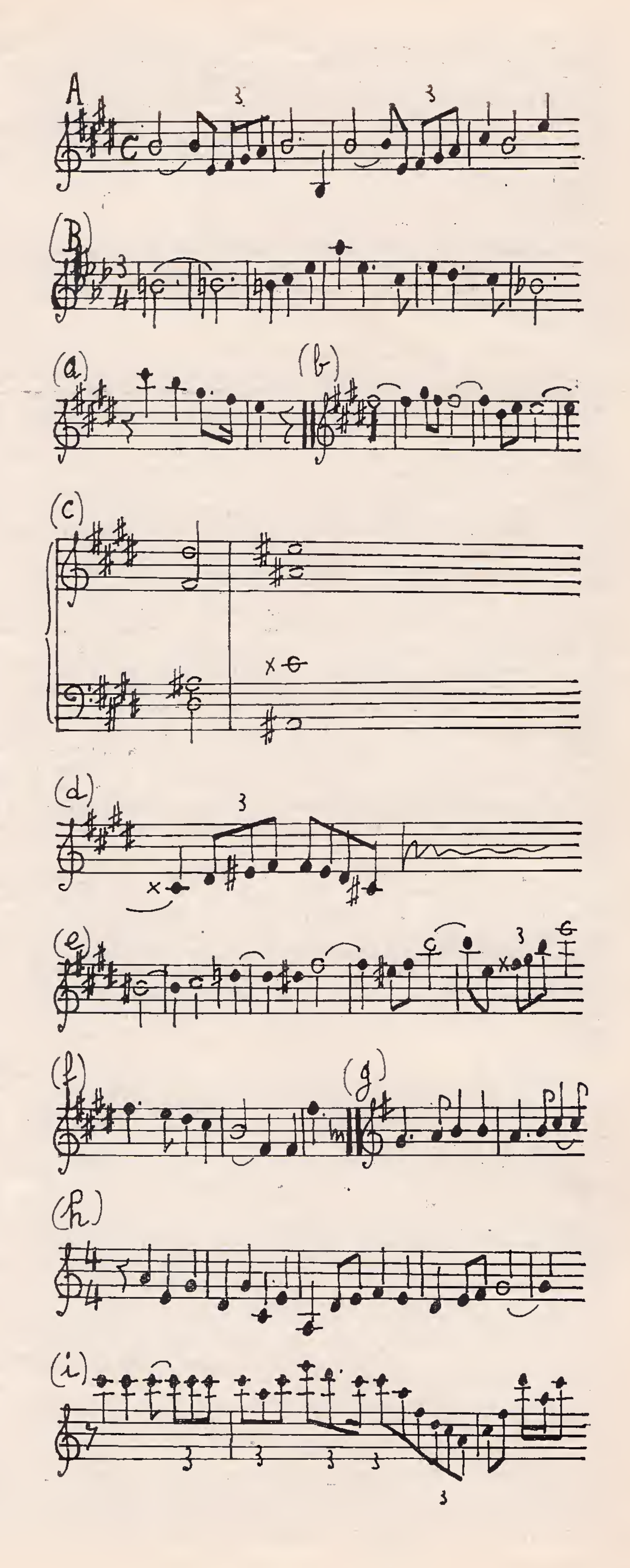
Une première section débute par une introduction calme de trois mesures dans laquelle l'alto et le violoncelle présentent un contrechant très mélodique sous le thème des premiers violons. Le premier thème principal, le thème de la Paix, est exposé ensuite en quatre mesures aux violons (A). Et le motif d'introduction est repris pour ramener une nouvelle présentation du thème principal à la dominante, accompagnée en contrepoint par le reste du quatuor. Une troisième fois, d'une manière plus indécise, on entend ce thème qui semble hésiter entre la quinte juste et la quinte diminuée. C'est comme si Wagner cherchait comment il pourrait donner la meilleure expression à son thème qu'il amplifie encore en le prolongeant d'une petite coda qui mène vers un léger repos sur la dominante. Remarquons au passage aussi ce petit groupetto de doubles croches que Wagner emploie toujours pour exprimer la tendresse. Voilà pour l'introduction.

Ce n'est, en effet, qu'à partir de la mesure 29 que le premier thème principal (A) s'élance librement, mais paisiblement, dans la tonalité primitive, accompagné de nouveau par le contrechant indépendant de l'alto et du violoncelle, puis des seconds violons. La flûte s'y associe avec un thème nouveau, celui qui dans la tétralogie a servi à endormir la Walkyrie, le thème du sommeil, et qui se juxtapose au premier thème principal (a). Ce thème, frais et alerte, est repris par la clarinette, puis le hautbois, la flûte, les violons, pendant que le thème principal descend au basson, à l'alto, au violoncelle et à la contrebasse (mes. 43). Les cors s'en mêlent et c'est maintenant presque tout l'orchestre qui s'enivre de ces deux thèmes (A + a).

Suit un passage de transition, modulant, à partir de la mesure 48. Un appel des cors, bassons et clarinettes interrompt brusquement ce transport de l'orchestre. Les cordes répondent doucement. Nouvel appel des cors et nouvelle réponse des cordes. Remarquons dans cette réponse la sixte, puis la septième descendante qu'on retrouvera encore, plus loin, et qui sont également un expression de tendresse.

Aux bois apparaît (mes. 55) un thème de transition (b). Puis résonne aux cordes (mes. 60) un thème harmonique rappelant le thème de l'inconnu ou du casque de la tétralogie (c), suivi d'un petit dessin secondaire (d) voltigeant allègrement des cordes aux clarinettes, puis au hautbois et à la flûte. Le thème de l'inconnu (c) revient encore une fois (mes. 70-71). Et peu à peu s'élève aux violons accompagnés de tout l'orchestre une phrase ample et passionnée qui monte et s'abaisse en vagues successives (mes. 73-90), une de ces mélodies sans cadence et sans fin si chères à Wagner (e).

Et nous aboutissons au ton de si majeur dans lequel un nouveau thème se présente au hautbois (mes. 91), un thème de marche allègre ou de tendre berceuse qui semble issu du premier thème secondaire et qui n'est pas sans rappeler certaines chansons de nourrice allemandes (f) cependant que l'accompagnement détaché et rythmé imite délicatement la courbe descendante de la mélodie. Un appel des cors l'interrompt pendant que les violons font enten-



dre un fragment de leur ample phrase précédente. Le thème d'introduction ramène le motif de la paix (A) en si aux seconds violons, alors que le hautbois et les clarinettes lui juxtaposent le thème de la marche allègre (f) (mes. 117-119). Un nouvel appel des cors se perd dans le lointain (mes. 120). Le tempo ralentit. Les violons posent une petite question qui n'est autre que la seconde partie de la joyeuse marche (g). Puis autre appel des cors, et nouvelle question des violons suivie d'un petit dessin conclusif qui amène des trilles modulant vers les bémols.

A la mesure 140, les cordes commencent à arpéger un souvenir du Murmure de la forêt. Ces arpèges ne préfigurent-ils pas déjà cet enveloppement harmonique du thème de la cène dans Parsifal qui ne sera composé que beaucoup plus tard ?

De nouveaux trilles introduisent dans la tonalité de la bémol dans laquelle, à trois temps, dans un mouvement légèrement agité, se présente le second thème principal (B), le thème de l'amour ou de Siegfried, trésor du monde, un peu différent de sa présentation dans le drame. Il est exposé d'abord par la clarinette, et l'on pourrait considérer cette présentation comme le début d'une deuxième section de l'œuvre. Là encore, comme pour l'exposition du premier thème principal, Wagner emploie le même procédé d'hésitation. Des trilles interrompent le thème et il ne se développe réellement qu'à partir de la mesure 156, mais alors dans un contrepoint très poussé, se promenant d'abord à travers les bois et les cors pour être repris (mes. 181) par les cordes qui modulent vers si bécarre. Ces dernières continuent à chanter le thème de l'amour (B) pendant que le premier thème principal (A) s'y superpose au hautbois, dans la mesure à trois temps (mes. 201). Le ton de la bémol est brusquement rétabli (mes. 216) et les deux thèmes principaux cheminent ensemble dans une parfaite union, le premier aux cordes graves, le second aux clarinettes. Puis (ms. 226) les violons se mêlent au thème de l'amour (B) et les cors au thème initial (A). A la mesure 243 le thème B revient plus impétueusement que jamais, en fa majeur, tandis que les clarinettes et les cors lui associent encore le premier thème. Un trait en triolets module vers do majeur.

Une troisième section commence dans un mouvement plus vif, en do majeur, mesure à quatre temps, par un nouveau thème, celui de la jeunesse et de l'insouciance de Siegfried, appelé aussi celui de « la décision d'aimer » (h). Exposé par les cors, ce thème est orné aux clarinettes et à la flûte par des fragments du chant de l'oiseau des murmures de la forêt. On retrouve les mêmes quartes descendantes de ce thème dans le dessin d'accompagnement en triolets sur une nouvelle esquisse de thème secondaire (mes. 275-277).

Et nous voilà arrivés au point culminant du poème (mes. 286). Trois thèmes se superposent : le thème A aux cors et aux violons, le thème B aux flûtes et aux clarinettes; le thème du sommeil (a) au hautbois, puis à la clarinette. Tout l'orchestre y participe et jongle avec ces trois thèmes dans un court développement interrompu à la mesure 305 par le thème de l'oiseau (i) aux bois et aux cordes. La suite fait penser à un retour du début; en effet, à de nouveaux appels des cors succèdent tour à tour les thèmes secondaires b, c et d pour ramener dans le ton principal de mi majeur le thème de l'amour (B) chanté par les bois et les cordes avec une variante du thème A aux clarinettes et à l'alto. L'allure mélodique procède ici de cette même amplification que nous avons déjà signalée. On pourrait d'ailleurs considérer toute cette partie comme le début d'une espèce de réexposition.

Dans le fait, le premier thème ne réapparaît dans son aspect primitif qu'à la mesure 351, aux violons, puis aux violoncelles. Les clarinettes lui font escorte avec le thème du sommeil (a). Nouvelles réminiscences de différents thèmes secondaires jusqu'au moment où un double appel des cors ramène aux cordes le second thème principal (B) auquel s'enchaîne le premier (A). Ils ne forment plus qu'une seule mélodie continue prolongée par une dernière reprise aux violoncelles, et qui s'évapore dans une sereine cadence finale de tout l'ensemble instrumental.

On ne peut pas prétendre que le Siegfried-Idyll constitue un résumé du drame de Siegfried. Ce n'était certainement pas le dessein de Wagner. Il faut y voir uniquement un heureux divertissement, fruit de l'amour du musicien pour son épouse et du bonheur qu'il éprouvait à la naissance de son fils. Nous ne pouvons rien en conclure quant aux idées de Wagner sur l'art musical en général. Tout au plus pouvons-nous y admirer l'art avec lequel il développe en une fantaisie symphonique des thèmes dramatiques pris dans la Tétralogie, et reconnaître la grande variété de développements et de combinaisons sonores qu'il peut tirer de sa matière. Malgré le nombre très réduit des instruments nous avons pu constater que Wagner reste fidèle à ses principes orchestraux : emploi fréquent des cuivres et notamment des cors, division des cordes, individualité des timbres, combinaisons claires et franches, mélodie thématique à toutes les parties, transformation et juxtaposition de thèmes, passage d'un thème à divers instruments, mélodie continue qui semble s'amplifier à l'infini.

Siegfried-Idyll, simple fantaisie de très modestes dimensions comparée aux œuvres dramatiques de Wagner, est une exception très heureuse dans l'activité du maître de Bayreuth; mais nous pouvons nous féliciter de l'heureux hasard qui a fait que par un caprice extravagant l'auteur de la Tétralogie nous ait laissé cette perle.

Gabriel FAURÉ : CLAIR DE LUNE[7]

par Georges FAVRE
Inspecteur Général de l'Instruction Publique

Fils d'un modeste inspecteur primaire de l'Ariège, Gabriel Fauré, sixième et dernier enfant de la famille, voit le jour à Pamiers le 12 mai 1845. Quatre ans plus tard, son père devient directeur de l'Ecole normale de Montgauzy, près de Foix. Il passe là « ses meilleures années d'enfance, émerveillé par la nature, par le spectacle des montagnes, par un grand jardin surtout, qui fut son jardin des Feuillantines » (1). Dans la chapelle de cet ancien couvent désaffecté, il reçoit ses premières impressions musicales, écoute l'harmonium et tente même d'improviser.

Le musicien Niedermeyer de passage à Foix l'entend, devine ses dons exceptionnels, et offre de l'emmener à Paris, suivre les cours de l'Ecole de Musique qu'il vient de fonder. Peu fortunés, les parents hésitent, mais finissent par consentir : Niedermeyer décidant de prendre à son compte les frais d'études et de pension de l'enfant, alors âgé de neuf ans.

Dans cette institution, durant onze années, Fauré reçoit une excellente et très complète formation artistique. « Nous étions imprégnés de musique, écrit-il. Nous y vivions comme dans un bain; elle nous pénétrait par tous les pores. Lorsqu'aux heures de récréation le froid ou la pluie nous privait de nous ébattre dans la cour, on aurait pu voir, dans les salles d'étude, nombre d'entre nous groupés autour d'un piano et fort absorbés par la lecture d'un opéra de Gluck, ou de Mozart, ou de Méhul, ou de Weber » (2).

A vingt et un ans (1866), nanti de tous les diplômes de l'Ecole, Fauré trouve une place d'organiste à l'église Saint-Sauveur de Rennes. Durant quatre années d'indépendance et de tranquillité relatives, ce méridional prend contact avec l'atmosphère bretonne, toute de nostalgie et de rêve, avec ce ciel d'Armorique, un peu triste et voilé de mélancolie. Mais sa trop grande fantaisie et son indépendance le font congédier de ce poste. Il revient à Paris en 1870, comme organiste de l'église Notre-Dame de Clignancourt, puis à la déclaration de guerre s'engage dans un régiment de voltigeurs, devient agent de liaison et se bat très vaillamment. A la fin des hostilités il entre comme professeur à l'Ecole Niedermeyer — où se trouve parmi ses premiers élèves le jeune André Messager —, puis en 1877 obtient la place de maître de chapelle à l'église de la Madeleine. De ces années de jeunesse datent quelques-unes de ses mélodies qui allaient bientôt le rendre célèbre (*la Chanson du Pêcheur, Lydia, Au bord de l'eau*), et aussi quelques œuvres chorales et instrumentales comme le *Cantique de Jean Racine,* et la *Sonate en la* pour violon et piano (1876).

En 1883 il épouse la fille du sculpteur Frémiet, et traverse une période particulièrement féconde, et de pleine réussite. Il s'essaye avec succès à toutes les grandes formes de la musique, et donne notamment ses deux *Quatuors* pour piano et cordes, son *Requiem* (1888) et quelques-unes de ses plus belles pages pour chant et piano. *Clair de Lune, Spleen, la Bonne Chanson* (1891). Il écrit aussi plusieurs partitions de musique de scène : pour la tragédie de *Caligula,* d'Alexandre Dumas (Odéon, 1888), pour le *Shylock* de Shakespeare (Odéon, 1889), pour le drame de Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* (Londres, 1898). Nommé professeur de composition au Conservatoire en 1896, où il succède à Massenet, il apporte dans cette vieille institution une bouffée d'indépendance et de liberté qui lui attire la sympathie des jeunes musiciens. Sa classe réunit une pléiade d'élèves qui deviendront presque tous illustres : Maurice Ravel, Florent Schmitt, Georges Enesco, Roger-Ducasse, Charles Kœchlin, et quelques autres.
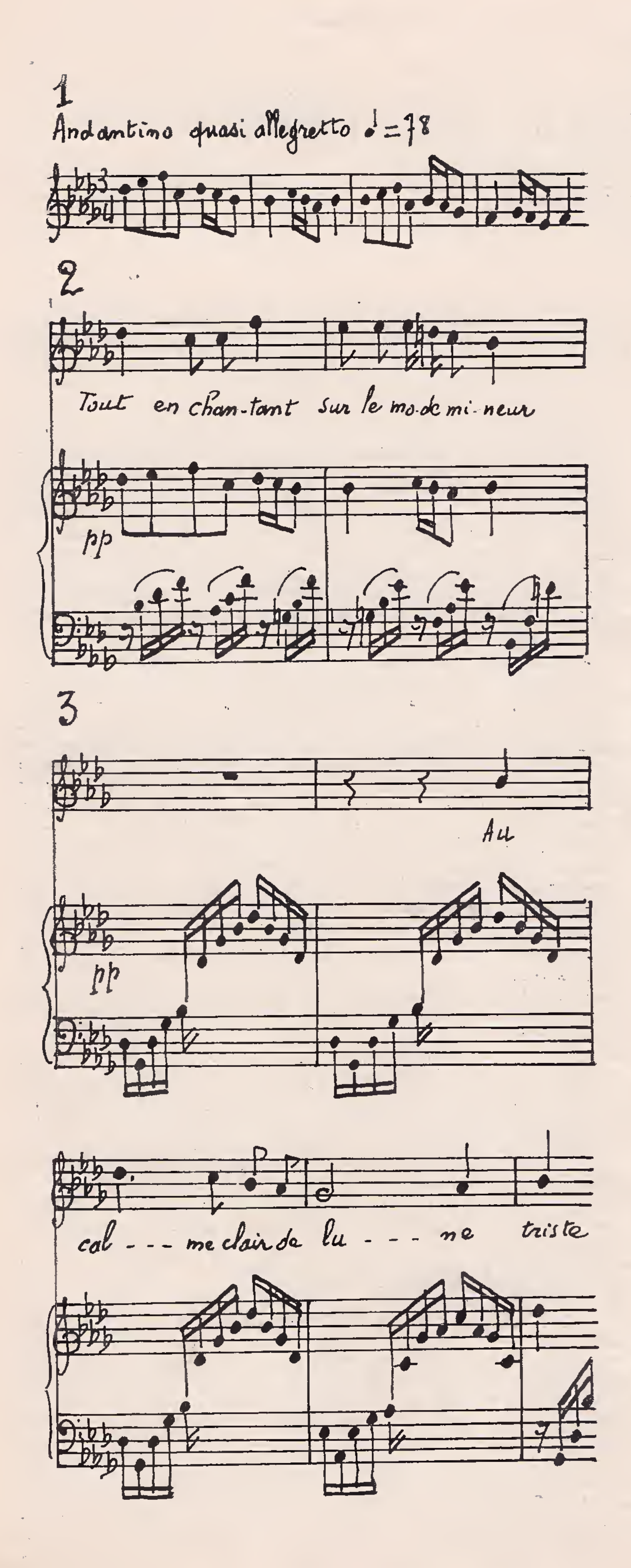
Devenu directeur de cet établissement en 1905, il donne une orientation toute nouvelle à l'enseignement, rajeunit les cadres de professeurs et les jurys. Cette activité pédagogique ne ralentit pas sa production personnelle : après l'importante partition de *Prométhée,* pour la tragédie de Jean Lorrain, aux arènes de Béziers en 1900, il entreprend la composition de *Pénélope,* poème lyrique en trois actes — œuvre d'une noblesse singulière et d'une rare élévation de pensée —, qui est créé au Théâtre de Monte-Carlo en 1913. Entre temps il devient membre de l'Institut (1909), et occupe le fauteuil d'Ernest Reyer, qui avait été précédemment celui de Berlioz.

De cette époque datent les premiers symptômes d'un mal qui va assombrir ses dernières années : peu à peu il devient sourd, et cette infirmité inguérissable l'afflige profondément. A partir de 1902, il constate à tout instant que la musique lui échappe de plus en plus, et il traverse des périodes d'angoissante tristesse. « Je suis atterré par ce mal qui m'atteint dans ce qu'il m'eût été si indispensable de conserver intact... Or il y a des périodes de musique, des sonorités, dont je n'entends *rien, rien !* de la mienne comme de celle des autres. Ce matin, j'avais placé du papier à musique sur ma table; je voulais essayer de travailler. Je ne me sens plus qu'un affreux manteau de misère sur les épaules » (3).

Durant ces crises douloureuses, il ne peut s'empêcher de songer au grand musicien allemand, qu'il admire tant, et qui a vécu lui aussi, muré hors de son temps : « C'est irrespectueux ou tout au moins inconsidéré de rappeler Beethoven. Pourtant la seconde partie de sa vie ne fut *qu'un long désespoir !* »

Bien vite, dès 1905, il devient complètement sourd, et ne perçoit plus la musique : « Je n'ai jamais entendu une note de *Pénélope* autrement que dans ma tête » (4). Pour comble de malheur, cette affection revêt une forme particulièrement diabolique : lorsqu'il distingue parfois quelques sons, comme à travers un rideau de feutre, le registre grave ne résonne pas à la même hauteur que l'aigu, « les intervalles des sons graves, écrit-il, se modifiant à mesure qu'ils descendent, et les intervalles des sons aigus se modifiant à mesure qu'ils s'élèvent ». Dissociation infernale ! Il n'entend « que des sons si cocassement mêlés que c'était à me croire devenu fou » (5).

Assombries par cette atroce condition de vie, ses dernières années abondent pourtant en lumineux chefs-d'œuvre: le *Deuxième Quintette* (1921), le *Treizième Nocturne,* qu'il termine à Nice le 31 décembre 1921, le *Trio* pour violon, violoncelle et piano, écrit à Annecy-le-Vieux en 1922, et enfin le *Quatuor à Cordes* (1924). Pages sereines, d'une beauté toute hellénique, à l'écriture dépouillée et immatérielle, et où la ligne se fait harmonieuse et pure. Sentant venir sa fin, le 11 octobre 1924, d'Annecy, où il vient d'achever son *Quatuor,* il adresse un ultime et émouvant billet à sa femme, voulant rentrer à Paris sans délai, afin de livrer aux flammes ses esquisses et ses brouillons, tous les projets encore imparfaits, « tout ce dont je veux que *rien*



ne subsiste après moi » (6). Il meurt le 4 novembre 1924, et reçoit un dernier hommage national en l'église de la Madeleine — où il avait longtemps exercé son talent d'organiste —, tandis que résonne son propre *Requiem*.

Cultivant tous les genres, Gabriel Fauré a laissé de très nombreuses compositions d'un style neuf et hardi pour l'époque, d'une inspiration et d'une technique très personnelles, d'un charme tout particulier.

Parmi ses pages les plus connues et les plus souvent jouées, figurent sa *Berceuse* pour violon et piano, son *Elégie* pour violoncelle, son *Requiem* pour chœur et orchestre, et surtout quelques-unes de ses mélodies : *les Berceaux, les Roses d'Ispahan, Clair de Lune, la Bonne Chanson*. Sa musique pour chant et piano, très appréciée, a en effet très vite conquis le grand public, et lui a valu parfois d'être appelé le « Schumann français ».

De cette admirable production vocale, d'une subtilité et d'un attrait souvent indéfinissables, bien des morceaux mériteraient d'être analysés. Nous avons choisi, comme particulièrement émouvant et vraiment caractéristique de l'art du musicien, le célèbre *Clair de Lune*.

Mélodie pour chant et piano. — Poésie de P. Verlaine (Edit. Hamelle).

Discographie :

Erato LDE 3068 (30/33) (Maurane) — V.S.M. COLH 103 (30/33) (Panzéra) — Decca LXT 2543 (30/33) (G. Souzay).

Gabriel Fauré qui, jusqu'alors s'est surtout inspiré des poètes parnassiens, utilise pour la première fois en 1887 un texte de Paul Verlaine — collaboration qui allait par la suite donner de si parfaits chefs-d'œuvre.

Cette courte poésie, extraite du recueil des *Fêtes Galantes*, comprend trois quatrains de vers décasyllabes, à rimes alternées. Les deux premières strophes décrivent la danse des masques et bergamasques, insouciants, chantant et jouant du luth : atmosphère poétique très vaporeuse des fêtes galantes du XVIIIe siècle, des pastorales de l'époque de Watteau. La vision de la danse suggère à Fauré l'idée principale sur laquelle il va bâtir son morceau, et brosser le fond musical de son tableau. Il précise en sous-titre, *Menuet*.

Sinueux et très ample, le thème, en *si* bémol mineur, s'expose d'abord seul, au piano, et forme une introduction instrumentale de douze mesures (1).

Sur ce dessin, répété une seconde fois au piano, la voix se pose d'une manière souple et naturelle et fait entendre les paroles du premier quatrain. Mais la ligne vocale reste au second plan, l'essentiel de l'intérêt musical demeurant au clavier.

Cette strophe se termine dans la tonalité relative de *ré* bémol majeur; puis un court enchaînement modulant de l'accompagnement, ramène le thème du menuet dans le ton initial. La seconde strophe se déroule à nouveau sur ce décor sonore, mais avec une ligne mélodique différente de celle de la première (2)

Vers la fin de ce second quatrain, sur les mots *Clair de Lune*, le motif de la danse s'altère et semble s'éloigner. Tout se calme et s'assoupit. La tonalité tourne vers *sol* bémol majeur, et éclaircit la scène. Le rythme s'égalise (arpèges de doubles croches). Le tableau change; c'est maintenant, dans la troisième strophe, l'évocation du calme clair de lune (3)

Du paysage tranquille monte une expression d'extase, de contemplation mélancolique. Quelques échos du menuet résonnent au loin. Enfin, la vision diaphane d'un jet d'eau termine ce tableau nocturne, d'une immobilité toute mar-

moréenne. Au piano, pour conclure, chante un dernier souvenir de la phrase initiale, contractée.

Cet émouvant morceau, écrit Maurice Ravel « est un des chants les plus beaux qui soient dans la musique française. Bien des musiciens ont été sollicités par la célèbre poésie de Verlaine. Fauré seul a pu lui donner sa musique. Ce chef-d'œuvre semble venu d'un jet, la recherche en paraît absente...., sa continuité est exemplaire » (8).

---

(1) Philippe Fauré-Frémiet, Introduction aux *Lettres intimes* de G. Fauré (Paris, 1951), p. 7.

(2) Gabriel Fauré, *Souvenirs* (*Revue Musicale*, octobre 1922), p. 6.

(3) Gabriel Fauré, *Lettres intimes* (12 août 1903), p. 73.

(4) Gabriel Fauré, *Lettres intimes*, p. 270 (Lettre du 24 mars 1921).

(5) *Id.* p. 254 (Lettre du 1er avril 1919).

(6) *Id.*, p. 295 (Lettre du 14 octobre 1924).

(7) C'est avec les aimables autorisations de l'auteur et de l'éditeur que nous donnons cette biographie et cette analyse figurant dans l'ouvrage « *Musiciens Français modernes* », publié par la maison Durand, 4, pl. de la Madeleine, Paris-8e.

(8) Maurice Ravel. *les Mélodies de Gabriel Fauré* (*Revue Musicale*, octobre 1922), p. 24.

MUSIQUE ET CULTURE

POUR LES JEUNES... MUSIQUE DU MONDE !

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » sur la Chaîne France III, avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg placé sous la direction de Marius Briançon.

Production et présentation : Albert Jungblut.

Lundi 8 octobre à 15 h. 30 :

S. PROKOFIEV :

— Pierre et le Loup

Lundi 22 octobre à 15 h. 30 :

Béla BARTOK :

— Concerto pour orchestre (2e mouvement).

A. DVORAK :

— Danse slave n° 1

« Musique et Culture » publie des fiches d'Education musicale destinées, les unes aux élèves (« Feuillets des Benjamins de la Musique »), les autres aux éducateurs, qui complètent ces émissions bi-mensuelles. (Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 10 NF, Musique et Culture, 24, avenue des Vosges, Strasbourg - C.C.P. 484-48).

L'Education Musicale au Cours Préparatoire

par Mme J. REVEL
Professeur d'Education musicale dans les Ecoles de la Ville de Paris

L'enseignement de la musique, dans une classe d'enfants si jeunes, ne saurait être entrepris par une étude des sons, aride et abstraite, qui les rebuterait bien vite. Aussi essaierons-nous de garder, au cours des deux mois qui correspondent au programme exposé ici, un caractère attrayant à cet enseignement, surtout lors des premières leçons. Celles-ci doivent prendre un unique aspect de jeu qui, tout en amusant les enfants, parviendra à vaincre la timidité de certains d'entre eux.

Pour cela, de nombreuses exécutions de chansons enfantines, que les enfants connaissent bien (*Il était une bergère, J'ai du bon tabac*, etc.) et des exercices-jeux d'attention auditive (le maître frappe de petits coups très nets, reproduisant le rythme d'une chanson connue, que les enfants devront deviner (*J'ai du bon tabac, Sur le Pont d'Avignon,* par exemple).

La culture auditive, qui nous fournira plus tard les éléments du solfège, va être timidement amorcée par des exercices qui vont éveiller la sensibilité de l'ouïe.

Il est d'abord nécessaire de faire sentir aux enfants, la différence existant entre le bruit, et la musique. Qu'ils écoutent ! Les feuilles des arbres de la cour, le choc d'une règle sur un pupitre, etc., sont autant d'exemples, qu'ils trouveront eux-mêmes aisément, de ce qu'est le bruit.

Quelques sons, ensuite, exécutés vocalement, ou sur un instrument (choisir pour cela une jolie ligne mélodique) permettront de leur faire sentir combien la musique est plus agréable à entendre. A cette occasion, expliquer qu'elle est constituée par des sons.

Ils reconnaîtront, au cours de « devinettes », soit un bruit provoqué par le professeur, soit un son joué ou chanté par lui.

Passons ensuite à la différence d'intensité: un son chanté avec force, puis ce même son chanté très doucement leur donneront vite cette notion. Là encore, exercices-devinettes au cours desquels ils devront reconnaître un son doux ou un son fort, d'après ce que chante le professeur.

Même façon de procéder pour la différence de hauteur: audition de quelques sons aigus, joués sur un instrument (en attirant bien l'attention des enfants : s'ils devaient chanter en sons aigus, il faudrait que leurs voix soient très fines et très très hautes), puis audition de quelques sons graves (leurs voix, s'ils chantaient ces sons graves descendraient et seraient très profondes).

Insister longuement sur cette différence de hauteur des sons, grâce à de nombreux exemples et faire deviner la hauteur de quelques groupes de sons, joués sur un instrument. (User du groupe de sons d'abord, car il fait « tache sonore » et facilite cette reconnaissance assez délicate pour les enfants.) Commencer par faire entendre des groupes de 4 sons par exemple, puis des groupes de 3, de 2, et enfin un son unique.

Enfin, le son répété, et le son tenu, constituant une différence de fréquence, seront acquis selon le même processus : audition, avec explication du professeur, nombreux exemples, puis exercices de reconnaissance d'après ce qu'il exécute sur l'instrument.

Tous ces exercices demandant de fréquentes réponses collectives, il est nécessaire que les enfants donnent ces réponses par un geste convenu, qui leur aura été indiqué, pour éviter le désordre de la classe.

Cette initiation élémentaire étant effectuée au cours des quatre ou cinq premières leçons, nous allons pouvoir, dès lors, aborder à des leçons plus « charpentées » dont le plan sera plus net et se répartira comme suit.

1. Culture vocale : respiration - pose de voix - articulation.
2. Culture auditive : travail des sons.
3. Rythmique - métrique.
4. Chant.
5. Audition.

CULTURE VOCALE

Le travail de la voix, dans une classe de débutants, ne peut être entrepris par l'étude de vocalises, que nous réserverons pour plus tard : de petites formules, apprises par audition et extraites de chansons populaires, nous apporteront la matière d'exercices plus attrayants.

La culture vocale porte sur trois points précis :

1°) Respiration
2°) Pose de voix
3°) Articulation

1. Respiration :

L'inspiration doit se faire uniquement par le nez. L'expiration, dès que les petits chantent, est beaucoup trop rapide : il faut donc leur apprendre à ménager, à économiser leur souffle, car ce défaut aurait pour conséquence de fatiguer la voix, de la détimbrer, de la faire « baisser » enfin.

Par ailleurs, lors de l'étude d'un exercice ou d'un chant, veiller à ce que les respirations soient organisées : à un moment déterminé, et d'une fréquence raisonnable.

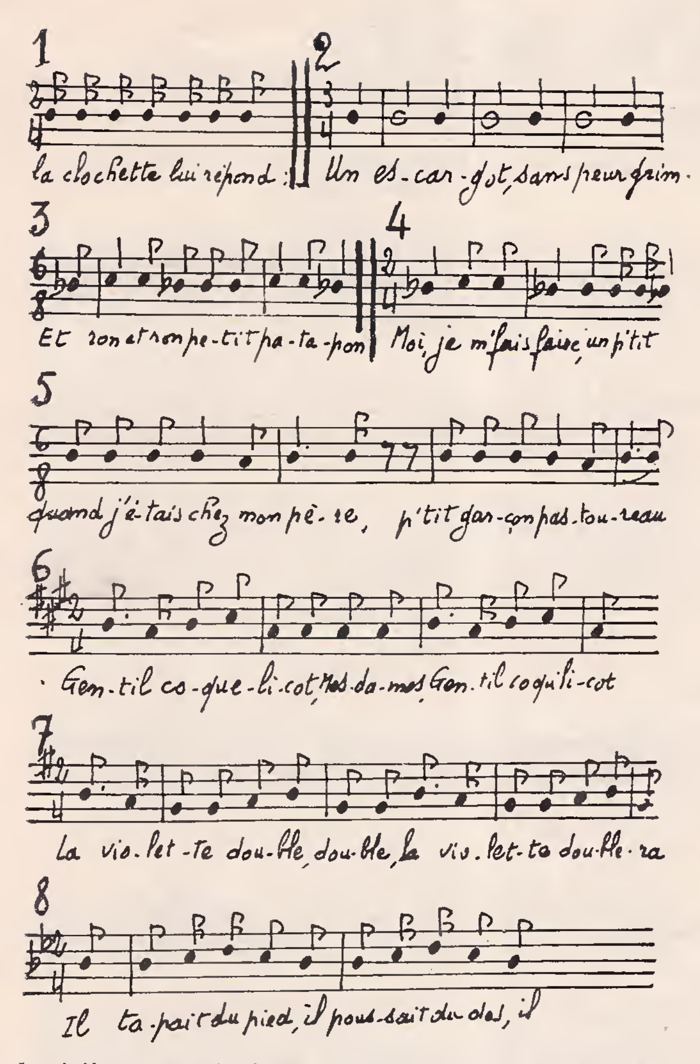
2. Pose des voix :

Si le travail de pose de voix, effectué classiquement sur un son longuement tenu, ne figure pas ici, c'est parce qu'il nécessiterait de la part des enfants un effort soutenu, un contrôle du souffle, un souci de justesse, qu'ils ne sauraient fournir.

Utilisons plutôt une formule composée d'un son unique mais répété. Ici, par exemple, empruntée à la chanson : *Le bourdon et la clochette* (50 canons, Chaillon, chez Rouart-Lerolle) (1) ou encore au canon *L'Escargot* de Haydn (50 canons, Chaillez) (2).

Chacune de ces formules, chantée dans un mouvement modéré et dans le médium de la voix enfantine (par exemple ici le son si 3) est exécutée ensuite sur le son do 4, puis do dièse 4, puis ré 4. Enfin sur le son si bémol 3, puis la 3, puis la bémol 3, puis sol 3.

Nous trouverons dans d'autres chansons (*Les charpentiers du roi* : Anthologie Heugel, 5e fascicule - *Fringue sur-*



la rivière : recueil chants CEP 1953, par exemple) des formules contenant un même son répété, et qui, transposées dans un registre adéquat, pourront nous fournir tout un répertoire d'exercices similaires.

Ce travail fait, utilisons des formules contenant deux sons différents mais conjoints, par exemple : *Il était une bergère* (3) ou encore : *Mon père m'a donné un étang* (4) ou encore : *Le petit pastoureau* (chants de la radio scolaire 1956-1957) (5).

Ces formules seront travaillées comme les précédentes, transposées chromatiquement d'une façon ascendante d'abord, puis descendante.

Nous procéderons de même en passant ensuite aux formules contenant trois sons conjoints, par exemple : *Gentil coquelicot* (6) ou encore *La violette doublera* (chants radio scolaire 1960-1961 n° 1) (7) ou encore : *La chanson de l'avoine* (chants radio scolaire 1961-1962 n° 1) (8).

Là encore, de nombreuses chansons : *L'alouette et le moineau* (refrain) Anth. Heugel, 7e fasc.; *Bourrée du Languedoc* (début) Radio scolaire 61-62, n° 1; *Les tisserands* (refrain) Anth. Heugel, 2e fascicule, viendront élargir le choix d'exercices.

Tous les exemples donnés ici ne pourront, sans doute, être travaillés dans une même classe : leur nombre n'a eu pour but que d'illustrer un système ménageant une progression prudente.

Ces exercices seront chantés avec une voix douce, fine et haute.

(à suivre)

Communiqué

A LA SCHOLA CANTORUM

NOUVELLE DIRECTION ET ENSEIGNEMENTS NOUVEAUX

A sa réouverture le 1er octobre, la SCHOLA CANTORUM accueillera un nouveau directeur : Jacques CHAILLEY. Nous lui avons demandé ses intentions et ses projets.

« Avant tout, nous a-t-il dit, poursuivre l'impulsion donnée par mon ami DANIEL-LESUR, sur la demande de qui j'ai accepté cette charge; ensuite adapter aux données nouvelles de la vie musicale moderne les principes qui ont fait la renommée pédagogique de la SCHOLA de Vincent d'INDY — même si je ne partage pas sur tous les détails les opinions de mon illustre prédécesseur.

Mon intention est double : d'abord conserver et développer les enseignements traditionnels et ceux créés par les précédents directeurs — notamment la préparation à « La Fontaine » et au professorat d'Education musicale. Ensuite créer des enseignements nouveaux correspondant à l'évolution de notre société. Celle-ci a profondément modifié la définition de l' « amateur cultivé », et lui a donné sa personnalité, mais l'enseignement continue à le traiter en professionnel manqué. Or, une école comme celle-ci doit s'adresser à cette catégorie en même temps qu'au « spécialisé » préparant le Conservatoire ou abandonnant la filière pour raison de places, d'âge, etc. Plusieurs sections parallèles sont envisagées dans ce but, et l'une d'elles, dont j'assurerai personnellement la direction, débutera dès octobre.

Quel en sera le contenu ?

Dénommée, faute de mieux, histoire de la musique appliquée, *elle partira de l'évolution de notre art pour en enseigner l'analyse et la compréhension en y joignant au besoin l'improvisation et le déchiffrage, voire le solfège et l'écriture. Ce sera donc, pour les élèves professionnels et surtout pour les futurs compositeurs, un utile complément des classes traditionnelles (histoire de la musique, solfège, harmonie, etc) qui demeureront nécessaires pour approfondir ce qu'elle ne pourra qu'indiquer, mais ce sera aussi pour les non professionnels une éducation autonome de formation. Elle éveillera leur esprit à la totalité des musiques existantes, des répertoires primitifs aux techniques d'avant-garde, et leur assurera les connaissances musicales nécessaires à tout être cultivé, abstraction faite des procédés techniques d'artisanat réservés aux disciplines professionnelles.*
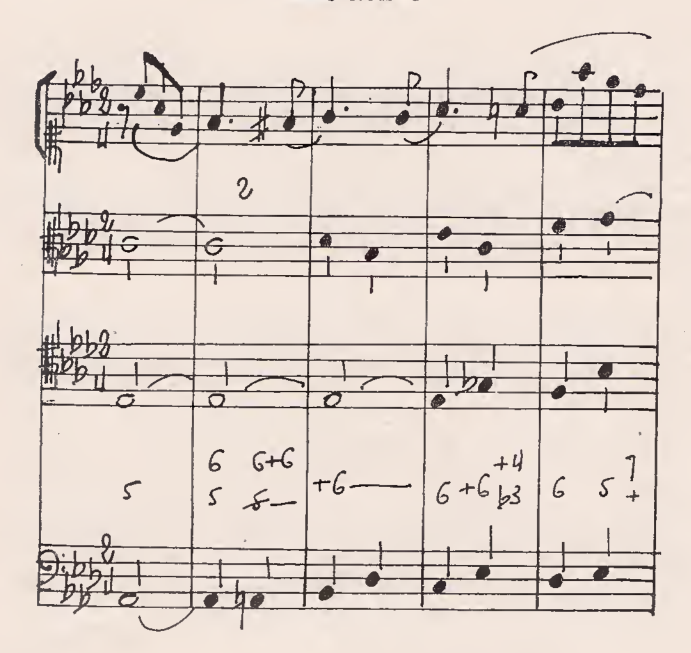
Je ne doute pas, conclut Jacques CHAILLEY, que grâce à l'appui des professeurs d'élite qui enseignent déjà dans la Maison et de ceux que je compte réunir, la SCHOLA CANTORUM ne conserve le prestige que lui ont assuré à la fois son illustre passé et son récent essor. »
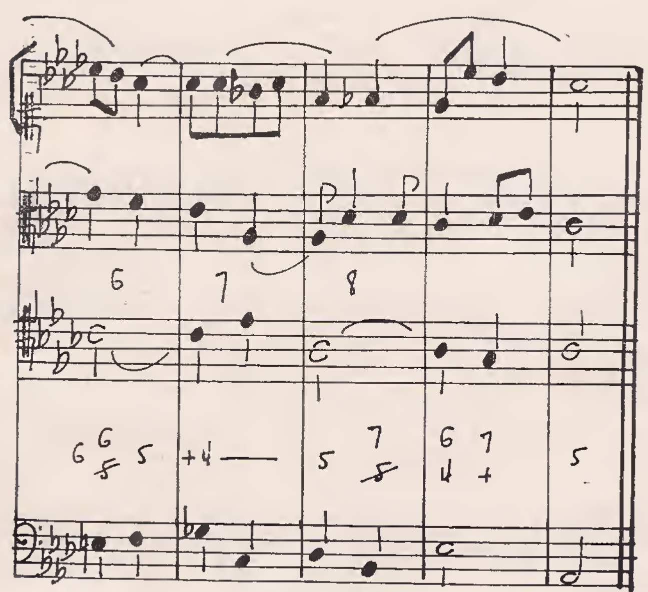
HARMONIE

par M. DAUTREMER

REALISATIONS DES EPREUVES IMPOSEES EN 1962 AU CONCOURS D'ENTREE DANS LES CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M. (Lycée La Fontaine)

Chant donné
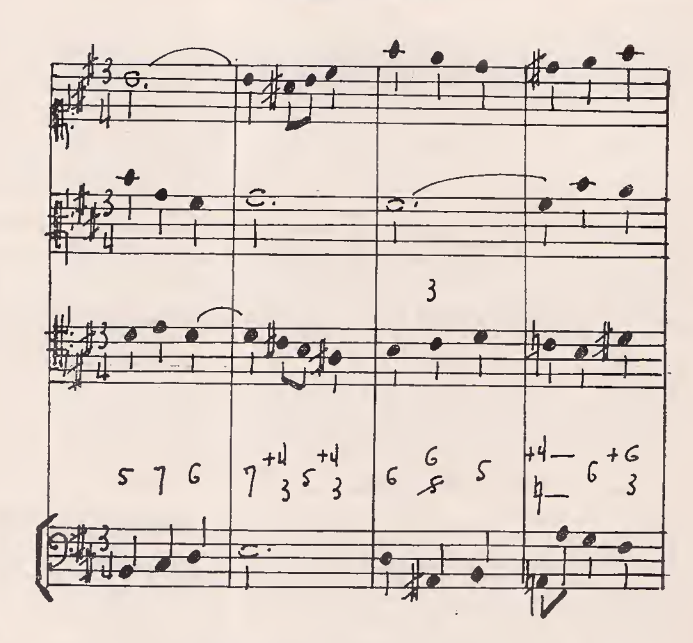


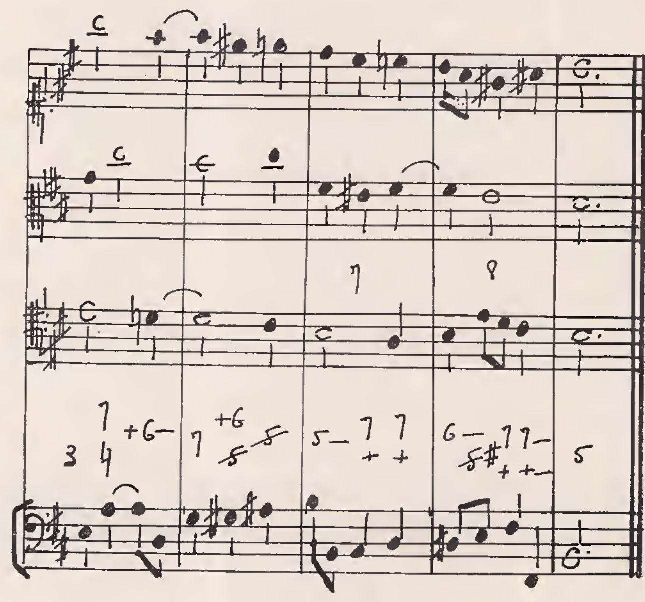


Chant donné

Mesure 2 : Remarquer l'emploi de quinte et sixte précédant quinte diminuée et sixte. *Mesures 6 et* 7 : intéressante arrivée sur sol bémol chiffré + 4 achevant une expressive montée mélodique à la basse. *Mesure* 8 : mouvement syncopé à l'alto permettant de revenir à la position normale des voix après le croisement de la mesure 7.

Basse chiffrée





Basse donnée

3ᵉ *mesure* : Au 3ᵉ temps doublure de la tierce (Ré au ténor) pour une meilleure ligne mélodique. 7ᵉ *mesure* : enchaînement de deux accords (septième de dominante) distants d'un demi-ton, formule souvent usitée d'un effet remarquable : ici, l'écriture est excellente : quatre mouvements conjoints, deux étant « ascendants » et deux « descendants ». A la mesure suivante on retrouve l'enchaînement des deux septième de dominante distants d'un ton, cette fois. Très bon effet également : le sol dièse du premier de ces accords figurant le 6ᵉ degré de la gamme de si mineur mélodique ascendante.

(suite page 21)

ETUDE DE CHŒURS

par Suzanne MONTU
Professeur d'Education Musicale à la Ville de Paris
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

CHŒURS A VOIX MIXTES

Chorales de C.E.G. - Collèges classiques - Lycées

L'année dernière nous avons orienté les études de Chœurs vers des harmonisations à voix égales destinées particulièrement aux classes de jeunes filles et aux jeunes garçons dont la voix n'avait pas encore mué. Cependant, nous n'oublions pas que les chorales à voix mixtes sont nombreuses et qu'elles se trouvent presque toutes à leur début en présence des mêmes difficultés :

Voix d'hommes inférieures en nombre aux voix de soprani et d'alti.

Voix masculines au timbre non caractérisé, atteignant péniblement les notes extrêmes en raison de la mue encore très proche.

Ces chorales à voix mixtes sont de deux sortes :

a) Chorales des établissements mixtes ou des établissements voisins rassemblant leurs élèves (filles et garçons) en des séances hebdomadaires de travail;

b) Chorales de garçons groupant les élèves de la 6e à la 3e (C.E.G. - Lycées - Collèges classiques et modernes) : les parties de soprani et d'alti étant confiées aux voix non muées, tandis que les parties de ténors, basses ou barytons sont tenues par les éléments plus âgés ayant passé la période de la mue.

Dans ce dernier cas, surtout, les chœurs à trois voix mixtes rendent les plus grands services (soprano, alto, baryton) puisque la partie de baryton se tient dans le médium et peut ainsi grouper toutes les voix muées disponibles.

TRAVAIL DES CHŒURS A VOIX MIXTES

Les conseils relatifs aux chœurs à voix égales que nous avons donnés dans le numéro de *l'Education Musicale* de novembre 1961 restent valables. Toutefois, comme il est souhaitable d'avoir recours le plus souvent possible au travail par le solfège, nous présenterons la partie de baryton en clé de sol, ainsi que l'ont fait certains compositeurs. Dans ces conditions, cette partie sera entendue une octave au-dessous de la note écrite (voir 1 du tableau terminal).

En dehors des particularités afférentes à chaque phrase musicale, nous rappellerons la progression conseillée :

1) Parties séparées (solfège - paroles chantées en mesure) — 2) Soprani et alti simultanément — 3) Révision de la partie de baryton, afin qu'elle soit parfaitement connue — 4) Soprani et barytons — 5) Alti et barytons — 6) Les trois parties simultanément.

Chœur à l'étude

MIREN A DIT A SON BERGER

Claude TEILLIERE

(On trouvera ce chœur dans : 50 Chœurs à 3 voix mixtes » de Claude TEILLIERE - 1er fascicule - Ed. Salabert, 22, rue Chauchat, Paris-9e.)

Cette pastourelle charmante, très XVIIIe siècle, ne présente aucune difficulté pour une chorale débutante à 3 voix mixtes : absence de modulation, d'altération, rythme très simple, tessiture moyenne des voix, ligne mélodique facile à retenir.

Généralités

La bonne exécution de ce chœur repose sur la souplesse : souplesse des voix, souplesse du rythme, souplesse de la direction (sans jamais altérer le balancement ternaire du rythme). Pour atteindre ces résultats, nous ne saurions trop recommander de travailler dans le mouvement d'exécution afin de ne pas alourdir le caractère.

Présentation

En dehors du mot « pacagent » au 3e couplet, le texte ne présente pas de difficulté quant à la compréhension. Plutôt que se livrer à un inutile commentaire, il semble préférable, pour bien faire saisir l'esprit, de brosser une rapide et superficielle évocation de la civilisation au XVIIIe siècle : Présentation de reproductions de tableaux de Watteau, Lancret, Fragonard. Rappel du petit Trianon et du « Hameau » de Marie-Antoinette, de l'ambiance toute pastorale qui y règnait au cours des fêtes et réceptions : les grands, à cette époque frivole et aimable, s'y paraient volontiers de gracieux costumes agrestes.

L'audition de quelques danses caractéristiques de ce siècle (menuet, gavotte, rigaudon, passepied, etc.) et de quelque bergerette ou chanson galante, complètera heureusement ce bref panorama d'une époque où régnaient l'élégance et la grâce.

Le professeur chante ensuite la première partie (1er couplet) en jouant, si possible, très légèrement les 2e et 3e parties au guide-chant ou au piano.

Division et travail par phrase

La mesure à 6/8 étant ici employée, il sera malaisé pour les jeunes choristes de déchiffrer par le solfège directement (chant des notes en mesure). Aussi conseillerons-nous le processus ci-dessous pour le travail des parties séparées. Les élèves ont la musique devant les yeux (sur partition ou copiée au tableau).

1) Lecture chantée des notes (sans mesure) — 2) Le rythme est indiqué empiriquement et adapté au nom des notes (par le maître et dans le mouvement) — 3) Notes chantées en mesure et dans le mouvement par les élèves sous la direction du maître — 4) Adaptation des paroles (en mesure et dans le mouvement).

a) *Mirèn a dit à son berger*

1) Parties séparées (voir ci-dessus). Veiller à ne pas alourdir la croche, l'appui, imperceptible étant sur la noire.

— A l'alto (mes. 2) respecter le « coulé » en adoucissant le « ré ».

— Barytons : les voix étant encore malhabiles, il sera nécessaire d'avoir recours à un travail vocalisé sur « *du-u-u* ou *do-o-o*...

2) Soprani et alti simultanément.

L'homogénéité des voix doit être recherchée ainsi qu'un « legato » sans lourdeur. La mesure sera toujours battue à 2 temps — sans décomposer — et souplement par le maître.

Aucune des deux voix ne doit « couvrir » l'autre.

3) Soprani et barytons.

Voir ci-dessus a-2.

Veiller à obtenir des barytons une émission sans brutalité et sans heurt.

4) Alti et barytons. Voir a-2-3.

5) Les trois parties simultanées.

La ligne mélodique des soprani doit être suivie aisément et ne doit pas être étouffée par les alti et barytons.

b) *Mirèn a dit à son berger* (mes. 3 - 4 - 5).

Identique à « a », sauf la dernière note aux alti et barytons.

Attirer l'attention des choristes sur cette modification. Insister sur le travail par le solfège, faire vocaliser la fin de phrase (mes. 4 et 5). Faire chanter — toujours parties séparées — « a » et « b » dans un ordre quelconque : 2 fois « b » - 1 fois « a » - 1 fois « b » - 2 fois « a » par exemple.

Parties simultanées (voir a-2 - 3 - 4 - 5).

c) Enchaînement « a » et « b ». Bien respirer silencieusement entre « a » et « b ».

d) *M'ami, veux-tu que je te donne* (progression voir « a »).

Mesure 6 : adoucir l'avant-dernière croche de la mesure pour obtenir un très joli « coulé ».

Mesures 7 et 8 : Diminuer sans ralentir, syllabe muette très adoucie sur le point d'orgue assez court.

La partie d'alto est nettement moins facile que les deux autres, un travail plus poussé par le solfège est donc nécessaire.

Le « do » mes. 6 et le « fa » mes. 7 sont les sons les moins aisés à obtenir rigoureusement justes. On peut, en cours d'étude, les faire attaquer « pp » et observer un court arrêt sur chacun d'eux. Faire vocaliser cette phrase (alti seulement) en diverses tonalités : en *mi bémol* - *mi* - *fa* (ton original) - *fa dièze* - *sol* (voir 2 du tableau terminal).

e) Enchaînement a - b - d. Respirer entre chaque phrase.

f) *Mes yeux pour tant que je vivrai.*

Aucune difficulté aux première et troisième voix.

Alti : (mes. 9 et 10) les trois derniers sons, *ré fa mi*, sont assez délicats à chanter rigoureusement juste ; travail par le solfège, phrase vocalisée et transposée chromatiquement de fa majeur (ton initial) à *do majeur* (sur du - puis *do* - puis da.

g) Enchaînement « d » et « f ». Respirer entre « d » et « f ».

Enchaînement depuis le début. Respirer aux mesures 3 - 5 - 8.

h) *Tu veux mon cœur, je l'abandonne*

Soprani et alti mes. 12 et 13. Voir « d » mes. 7 et 8

Barytons (mes. 11). Le coulé s'obtiendra facilement si l'on fait remarquer aux choristes que cette note « *do* » relie conjointement les mots « *cœur* » et « *je* », elle doit être chantée immédiatement avant d'attaquer « *je* ».
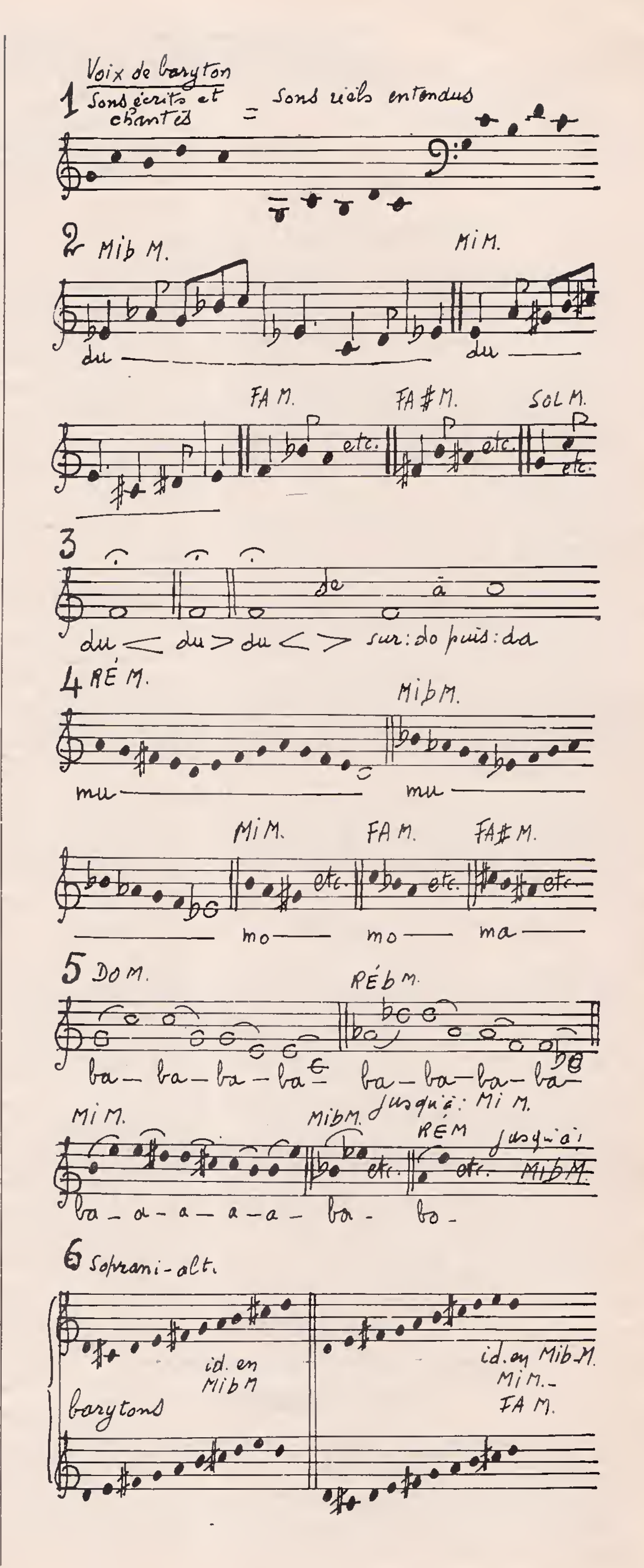
Le « la » terminal » pourra aussi causer quelque surprise (les voix ayant tendance à attaquer un « fa », faire la remarque). Insister sur le travail solfégique.

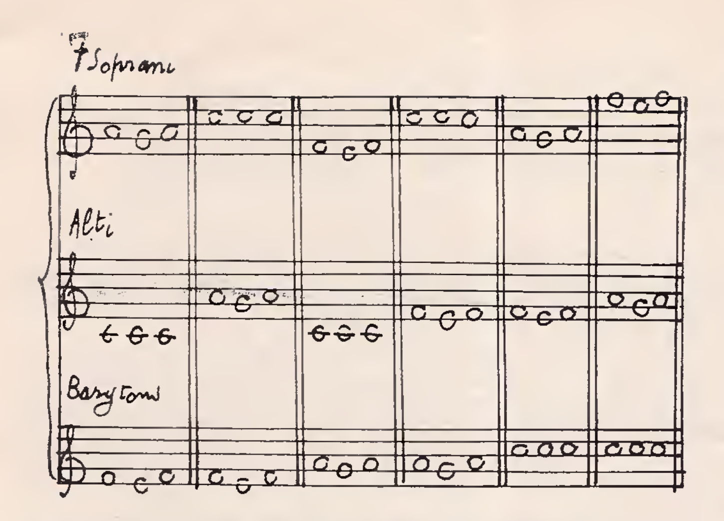
Le « do » (alti), quoique moins attendu que le « fa », est facile à obtenir juste.

i) Enchaînement f - h. — Enchaînement d - f - h — Enchaînement du premier couplet entier. Ne pas omettre de respirer entre chaque phrase.

Mise en place des nuances. Interprétation.

En dehors des trois indications de l'auteur : mf ... mesure 1 — p ... mesure 8 — mf ... mesure 10 qui précisent la nuance générale, on peut envisager : *mesures* 5 *et* 6 un très discret « crescendo » qui aboutit au 2e temps mes. 6 ; puis, un délicat « diminuendo » *mesures* 6 (*fin*) 7 - 8 amène au point d'orgue ; *mesures* 10 *et* 11 : un peu plus « sostenuto » : *mesure* 12 : « diminuendo ».





Mouvement : sans traîner, mais sans hâte. Comme nous l'avons déjà dit grâce, souplesse et charme caractérisent ce chœur.

Couplets

Couplet 2 : Avec une discrète gaîté — Couplet 3 : rêveur et simple — Couplets 4 et 5 : avec un certain entrain et un rythme plus accusé — Couplet 6 : Vivant, avec chaleur.

EXERCICES PREPARATOIRES A CE CHŒUR

La réunion des trois voix : soprani, alti et barytons étant nouvelle pour les choristes, quelques exercices s'avèrent nécessaires pour préparer et mener à bien la mise au point de ce premier chœur à voix mixtes.

1) EXERCICES VOCAUX

Rechercher patiemment la jolie qualité chez les barytons dont les timbres sont tout nouvellement formés.

a) sons filés

b) exercices de souplesse

(ces exercices peuvent être pratiqués en dehors de l'heure de chant choral).

c) exercices de « coulés » (destinés spécialement au chœur à l'étude).

Voir 3 - 4 - 5 du tableau terminal.

2) EXERCICES HARMONIQUES

a) Gammes à deux voix

b) Exercices à 3 voix

Voir 6 et 7 du tableau terminal.

CHORALES A VOIX EGALES

Bien que l'année 1962-63 soit consacrée à l'étude de chœurs à voix mixtes, nous pensons que quelques titres de pages à voix égales seront les bienvenus.

2 *voix et piano* (accompagnement nécessaire)

Le Lys et les coccinelles - SCHUMANN - Ed. Durand 4, place de la Madeleine, Paris-8e

(extrait des 10 duos - existe séparément avec et sans accompagnement)

Classes de 6e - 5e - 4e

3 *Voix*

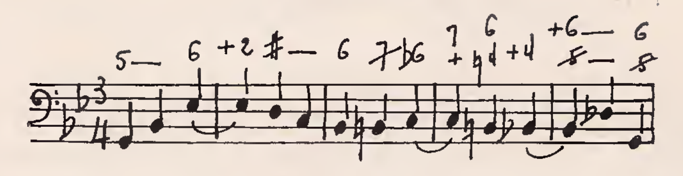
Berceuse Malgache : Georges FAVRE - Ed. Durand (extrait de 3 chants d'Afrique)

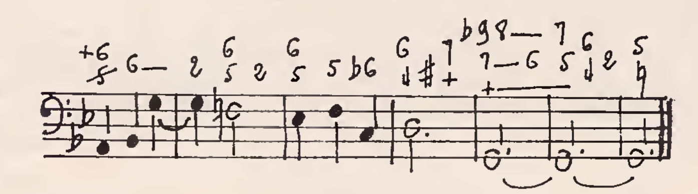
Classes de 6e - 5e - 4e
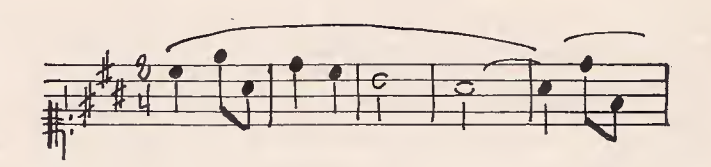
HARMONIE
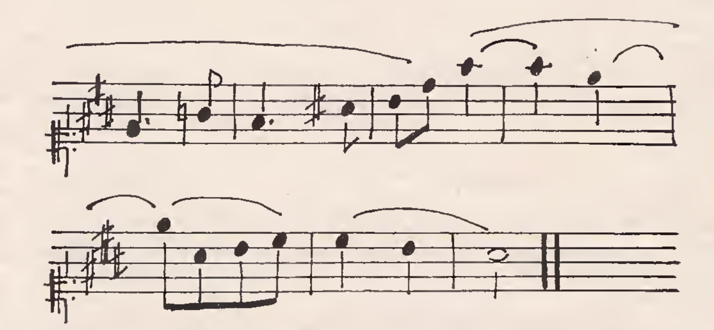
(Suite de la page 18)

Textes à réaliser









STAGES RÉGIONAUX D'ÉDUCATION MUSICALE

Nous croyons utile de publier comme chaque année, de larges extraits des rapports de stages établis pour le Ministère après les journées d'informations pédagogiques tenues dans l'Académie de Montpellier le 29 mars 1961, et dans l'Académie de Lille le 5 avril. Les conseils de méthode qui y sont rappelés, les commentaires des instructions officielles, les indications bibliographique et discographiques sur les publications les plus récentes apportent toujours une documentation précise et substantielle à nos lecteurs.

Stage de Montpellier

(Départements de l'Aude, Gard, Hérault, Lozère, Pyrénées-Orientales)

Extrait du rapport de Madame Miquel, Professeur au Lycée de Jeunes Filles de Béziers :

« Un stage pédagogique, réunissant les professeurs d'Education musicale de l'Académie de Montpellier, se déroula au Centre Régional de Documentation Pédagogique, le jeudi 29 mars 1962. Dès leur arrivée, les stagiaires furent très agréablement surpris par l'insonorisation parfaite de la grande salle du Centre, pourvue d'un remarquable équipement audio-visuel.

Le stage, entièrement dirigé et présidé par M. l'Inspecteur Général Favre, fut dès l'ouverture, à 9 h. 30, honoré de la présence de M. le Recteur de l'Académie de Montpellier.

M. le Directeur du Centre Régional de Documentation assista M. l'Inspecteur Général pendant toute la durée du stage qui fut suivi avec une attention enthousiaste par tous les participants. M. le Censeur du Lycée de garçons de Montpellier était également présent et participa fréquemment aux débats.

M. le Recteur prononça l'allocution d'ouverture du stage; il le fit avec une si bienveillante sollicitude et une si grande largeur de vue à l'égard de l'art musical en général et de notre enseignement en particulier, que tous les professeurs en furent touchés.

Ainsi que devait le faire remarquer par la suite M. l'Inspecteur Général, les professeurs d'Education musicale de l'Académie de Montpellier ont une chance vraiment unique : celle d'être sous les ordres d'un Recteur d'Université connaissant parfaitement leurs problèmes, puisqu'il eut autrefois l'occasion de créer et de diriger des ensembles vocaux. M. le Recteur nous dit, en effet, sa joie de se trouver parmi des spécialistes d'Education musicale, il évoqua ses souvenirs de chef de chorale (une centaine d'étudiants en médecine) et se déclara très heureux de constater un renouveau sans cesse grandissant dans le goût que les jeunes manifestent à l'égard du chant choral. Celui-ci, dit-il, est à encourager doublement; d'une part pour son évidente valeur artistique et d'autre part pour son intérêt purement humain : art d'équipe, le chant choral réalise la fusion parfaite entre volontées tendues vers un même but. Déplorant ensuite la fâcheuse tendance utilitariste qui règne trop souvent dans l'esprit des parents d'élèves, M. le Recteur souhaita que, dans un retour à l'humanisme, la musique puisse accroître encore son rayonnement auprès des jeunes et nous assura qu'il encouragerait nos efforts de toute son autorité et de toute sa conviction.

M. l'Inspecteur Général Favre prit ensuite la parole. Au cours de la matinée, pendant près de trois heures, entrecoupé d'échanges de vues de dialogue et de précieuses références, se déroula son exposé sur « *Les principes généraux et la pratique de l'éducation musicale* ». Dans l'après-midi, l'exposé se poursuivit avec cette fois comme thème « *le disque et l'histoire de la musique* ».

Entre temps, après une courte séparation à l'heure du déjeuner, tous les stagiaires s'étaient retrouvés de 14 h. à 14. h. 30 pour entendre les chorales des trois Lycées de Montpellier : d'abord celle du Lycée de garçons, dirigée par M. Tarroux, ensuite celle du Lycée de jeunes filles (Clémenceau), dirigée par Mme Espinasse et enfin celle du Lycée de jeunes filles (Mas de Tesse), dirigée par Mmes Durand et Lacaze. Le programme, d'une variété charmante, fut interprété avec beaucoup de goût par les jeunes élèves; des applaudissements chaleureux les récompensèrent et leurs professeurs reçurent de nombreux compliments.

Voici, très brièvement résumés, quels furent les principaux points de la conférence de M. l'Inspecteur Général.

En ce qui concerne la *méthode*, l'essentiel est dans l'équilibre entre les éléments d'un enseignement fort complexe.

I. CULTURE VOCALE

But : améliorer l'articulation, la qualité des voix, étendre le registre surtout vers l'aigu, éduquer le souffle.

Pour obtenir un bon résultat, il faut s'adapter au problème posé par chaque classe; par exemple : passer rapidement sur la culture vocale dans les classes mixtes au moment de la mue, s'attarder davantage en 6ᵉ, etc.

II. CULTURE AUDITIVE

Très importante, difficile à réaliser efficacement.

La dictée doit se faire tantôt orale (fragments vite contrôlés), tantôt écrite (préparée par des exercices oraux). Dans les deux cas elle doit être courte, le résultat dépend de la méthode utilisée pour la correction; il est très bon de faire vocaliser certaines formules délicates afin de guider vers la solution; la dissociation rythme-intonations s'impose fréquemment mais surtout pas de dictée rythmique sans que l'équilibre soit rétabli par des dictées d'intonations.

III. SOLFEGE

Connaissance de la langue (véritable grammaire musicale). Un point très délicat : synthèse intonation et rythme. Se souvenir toujours que « solfège » ne veut pas dire « théorie ». Les manuels (indispensables) doivent être utilisés intelligemment. Il faut suivre une progression logique, préparer l'exécution par des exercices fragmentés au tableau et ne franchir qu'une seule difficulté à la fois; éviter aussi le soutien pianistique constant. Proscrire la lecture exclusivement rythmique et lier le plus possible solfège et dictée. Les exercices polyphoniques présentent un indiscutable attrait. Rechercher la variété, la vie, l'expression.

Interventions

1° *Choix des manuels :* M. le Censeur du Lycée de Montpellier exprime le vœu qu'une entente des professeurs d'une même ville permette d'uniformiser les manuels entre les divers établissements.

2° *Cas des 4ᵉ d'accueil :* Une seule solution en solfège comme en dictée, recommencer à la base.

3° *Interrogations individuelles :* Il est toujours possible de procéder à quelques sondages.

IV. CHANT

Répertoire

Il doit comprendre une dizaine de chants par an; le choix (folklore ou œuvre de maîtres) étant conditionné par la recherche de la variété et du goût.

V. HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Il ne s'agit pas d'un cours d'esthétique d'un niveau supérieur, mais d'une initiation élémentaire par les textes. Une règle impérieuse : suivre les programmes officiels. Le manuel est important, il en existe de forts intéressants et très précis; un bon procédé consiste à le faire lire à l'avance pour préparer une audition. Il semble superflu de préciser qu'il ne faut jamais dicter de résumé. L'histoire de la musique doit s'enrichir aussi de fréquentes allusions au mouvement général des idées et des arts. L'œuvre, ou le fragment, seront toujours choisis courts.

Diverses méthodes de présentation : l'essentiel est d'éveiller l'intérêt. Une présentation analytique et fragmentaire peut précéder l'audition intégrale ou au contraire en découler. Mais il faut éviter les cours d'analyse trop ardus. *En sixième* utiliser au maximum les documents sonores, mais aussi se méfier des contre-façons douteuses. Outre les références devenues classiques de musique antique, etc., M. l'Inspecteur Général signale l'intérêt des enregistrements de chants africains, séries rythmiques, etc., figurant parmi les documents du Musée de l'Homme à Paris. Pour le chant grégorien, il faut préférer les enregistrements faits à Solesmes.

En sixième, outre les documents directement imposés par le programme d'histoire de la musique, le choix des auditions (aussi séduisantes que possible) est très vaste et surtout facilité par la perméabilité des jeunes oreilles à la musique contemporaine. A cela s'ajoute l'intérêt incontestable de l'iconographie.

En cinquième

Programme aride. Il faut éviter de plonger la classe dans une atmosphère de recherche archéologique. — La Renaissance est la période dorée de la classe de cinquième.

En quatrième

Le choix est beaucoup plus aisé. Se limiter au programme déjà très vaste et faire un choix judicieux : adopter dans la progression l'aspect chronologique plutôt que l'histoire des genres. Comme dans les programmes littéraires, on ne peut pas tout étudier.

En troisième

Programme très chargé; il faut arriver le plus vite possible aux modernes (Debussy, Ravel, etc.). On a intérêt à choisir les disques dans le sens de l'anthologie plutôt que d'encombrer les discothèques d'œuvres qui, si admirables soit-elles, seraient inaudibles pour les élèves dans leur intégralité.

VI. CLASSES TERMINALES, PREMIERE, SECONDE

L'analyse musicale peut être assez poussée; plus le cours sera solide et riche, plus les élèves seront attirés. Cette analyse doit être compensée par la recherche du côté expressif inexplicable de l'art : cet éveil de l'émotion qui naît de la seule audition.

« N'est-ce pas à la musique et à la musique seule qu'il faut demander l'explication de la musique ? » (Paul Dukas)
Les rapports avec la civilisation, la littérature, les arts plastiques s'imposent et permettent le double épauouissement du professeur et des élèves.

A l'épreuve du Baccalauréat l'indulgence est de rigueur.

Diverses interventions ouvrirent alors la voie à d'intéressants échanges de vues entre M. Favre et les professeurs et permirent à ceux-ci de recevoir de tolérantes réponses à leurs questions parfois inquiètes : cycle d'orientation; quatrième technique; horaire exigu; épreuve de l'E.N.; difficultés d'emploi du temps...

M. le Directeur du Centre de Documentation proposa qu'une réserve régionale de documentation sonore soit constituée et prêtée aux professeurs qui en feraient la demande. La suggestion fut accueillie avec satisfaction par tout l'auditoire.

Ce fut ensuite la conclusion, dans laquelle M. l'Inspecteur Général nous rappela que dans notre métier la musique passait avant tout, et que rien ne pouvait mieux nous guider que le sentiment de la pérennité de l'art. Le rayonnement personnel des professeurs vaut mieux que les procédés et les méthodes.

Cette phrase de Jean Guehenno fut livrée à nos méditations : « Je ne crois guère à la pédagogie quand elle se donne pour une science. La pédagogie est un art et un des arts les plus difficiles ».

Tous les stagiaires se séparèrent ensuite à grand regret, il faut bien le dire; seuls des « provinciaux » comme nous, les plus éloignés de Paris, peuvent savoir combien précieuses sont ces journées d'informations et combien ces conseils directs, donnés avec une lumineuse clarté et une ferme mais rassurante conviction, peuvent rajeunir notre enseignement ».

⁂

Stage de Lille

(Départements de l'Aisne, Ardennes, Nord,
Pas-de-Calais, Somme)

Extrait du rapport de Madame Mouriaux,
professeur au Lycée Mixte, Le Cateau (Nord).

« Le 5 avril 1962, dans l'ampnithéâtre Descartes du Centre de documentation pédagogique de Lille, sont réunis tous les professeurs d'Education musicale de l'Académie. Aux côtés de M. l'Inspecteur Général Favre, M. le Recteur, M. l'Inspecteur d'Académie, et M. le Directeur du Centre sont là pour nous accueillir.

M. le Recteur, évoquant les joies et l'enrichissement que procure la musique, insiste sur son rôle dans le développement de la valeur humaine. Il regrette que nous soyions souvent « les parents pauvres » de l'Université, et déclare être un ami toujours prêt à nous aider.

Après avoir remercié M. le Recteur pour l'intérêt qu'il porte à notre enseignement, M. l'Inspecteur Général nous présente le programme de la journée. Ce n'est pas à une austère conférence pédagogique qu'il nous convie, mais plutôt à un colloque musical.

Chaque point du cours doit être examiné, l'histoire de la musique étant réservée pour l'après-midi, et M. Favre précise « Je ne donnerai pas de recettes, mais quelques conseils techniques surtout destinés à nos jeunes professeurs ».

Quel ordre adopter pour les différents éléments de ces trop brèves cinquante cinq minutes hebdomadaires ? Aucune règle absolue ne peut être imposée, mais il semble logique de commencer par la culture vocale qui prépare à l'exécution des exercices suivants, et M. Favre préconise la succession :

culture vocale
culture auditive
solfège
chant
histoire de la musique

Il est souhaitable de réaliser un équilibre entre les parties de la leçon, et d'atténuer son morcellement en liant certains exercices. Enfin, n'oublions pas que notre enseignement doit être musical, pratique et concret.

Nous passons alors à l'étude des différents points du cours.

I. CULTURE VOCALE

Elle est accessoire mais fort utile. Son but est de perfectionner les exécutions de solfège et de chant. Si quelques minutes hebdomadaires suffisent, sa pratique doit être régulière. Les bienfaits qu'elle procure sont :

— stabilisation de la voix
— développement de l'étendue
— amélioration de la prononciation

II. LA CULTURE AUDITIVE

Indispensable, elle se pratique sous deux formes : orale, écrite.

Orale : c'est la recherche des sons. de leur hauteur.

Certaines méthodes (Chevais) sont encore utilisables pour les débutants.

Ecrite : c'est la dictée qui doit être courte.

Il faut insister sur la correction, car la réflexion et l'intelligence peuvent améliorer l'audition.

Intonation et rythme seront dissociés au début.

Pour varier les exercices, on peut essayer la dictée à deux voix.

Il est normal que la progression soit moins rapide en dictée qu'en solfège, mais nous devons entraîner tous les élèves à cet exercice, la proportion d'incurables étant faible.

Discussion : quelques points sont précisés :

— Au baccalauréat, on dicte par fragments d'une mesure plus une note, certains professeurs appliquent ce procédé dès la fin de la 6ᵉ.

— On souhaite que les enfants soient effectivement habitués à exercer leur sens auditif dès l'Ecole maternelle afin que le démarrage en 6ᵉ soit plus rapide.

— Les professeurs des sections techniques se plaignent de la faiblesse du niveau des élèves de 4ᵉ qui auront droit à une heure de cours hebdomadaire dès la rentrée prochaine.

III. LE SOLFEGE

La connaissance de cette « Grammaire de la musique » est absolument indispensable. Une élève sortant de 3ᵉ doit savoir lire une page très simple.

La théorie : laissons les manuels aux écoles de musique. Pour nos élèves, chaque notion essentielle se déduit d'un exercice oral, concret.

La pratique : partie la plus importante du cours, le solfège dure un quart d'heure au moins. Le travail doit être attrayant et musical.

Les deux éléments, intonation et rythme, sont d'abord dissociés, travaillés dans des exercices au tableau (pas de lecture rythmique), la synthèse des deux se fait dans le livre de solfège qui est indispensable.

Il est bon de faire très tôt des exercices polyphoniques, de laisser l'élève chercher seul la hauteur des sons.

Un accompagnement donnera, à la fin, un caractère plus musical à l'exercice.

Il faut se méfier du solfège pratiqué uniquement sur chant populaire, ou sur thèmes déformés.

Enfin, efforçons-nous de suivre les programmes, ce qui est plus difficile sans doute avec des garçons.

Discussion : Là encore plusieurs questions sont posées :

— Le travail du solfège est-il possible en dehors des cours ?

L'imposer est interdit, en principe, par une circulaire.

Il est difficilement praticable pour les internes, et les enfants peuvent avoir du mal à retrouver la justesse des sons.

On peut cependant leur demander de relire leur exercice.

On peut faire reprendre les notes d'un chant bien acquis (sans systématiser).

— Que penser de certaines méthodes (Gédalge - Dalcroze) ?

Elles sont utilisables, mais surtout dans les petites classes, et pas à l'exclusion d'autres exercices.

— Peut-on dépasser le programme ?

Oui, en particulier on peut avec une bonne classe, aborder les croches à la fin de la 6ᵉ.

— Que faire dans les 4ᵉ d'accueil, ou dans les 2ᵉ préparatoires au concours d'entrée à l'E.N. ?

Reprendre depuis la base, en allant plus vite.

IV. EXECUTION VOCALE

C'est une erreur de sacrifier le chant qui éduque la voix, forme le goût et permet la connaissance de beaux textes.

Quel répertoire choisir ?

Il n'y a pas de musique spéciale pour enfants, et il faut se limiter au folklore et aux pages d'auteurs.

Se méfier des éditions douteuses, l'intérêt du folklore étant dans sa version la plus vraie recueillie par des spécialistes.

Les principaux recueils conseillés sont :

— *Anthologie* de chez Heugel

— L'*Anthologie* de Canteloube chez Durand, enrichie de textes apportant des indications précieuses et originales sur chaque province.

— *Chansons du Vivarais,* de d'Indy, chez Durand.

— *Chants populaires de Bourgogne,* de Maurice Emmanuel, chez Durand.

— *Chants de Basse Bretagne,* de Bourgault-Ducoudray, chez Lemoine.

— *Vieilles chansons populaires pour les enfants,* chez Durand.

— *Chants Corses,* de Tomasi, chez Lemoine, etc.

En ce qui concerne les pages de maîtres, le choix est vaste, du moyen âge (chants de Trouvères) au xxᵉ siècle, en passant par Schubert (traduction de G. Samazeuilh), Schumann, Fauré, Debussy, etc.

Ces chants acquis à la cadence d'un par mois au moins, seront entretenus par des révisions périodiques.

La séance de l'après-midi débute par une audition de chœurs :

Un chœur extrait des *Fêtes d'Hébé,* de Rameau,

Pastourelle, chanson du Rouergue, harmonisée par M. Favre,

Un chœur extrait de *Calligula* de Gabriel Fauré, sont exécutés par la Chorale du Lycée Fénelon, dont les voix fraîches et souples conquièrent l'auditoire attentif.

Puis nous écoutons avec plaisir la chorale du Lycée Jean-Macé interpréter :

Pastorale, extraite de l'*Album à colorier* de Jean Absil.

Au bord de la rivière, harmonisé par Daniel Lesur.

Dans la forêt, de Mendelssohn.

Berceuse Alsacienne.

Les Bohémiens, de Schumann.

Après cette agréable demi-heure de musique, nous reprenons l'étude amorcée le matin.

V. L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

L'histoire de la musique est nécessaire à la formation du goût de l'enfant. Cet enseignement doit être conduit

avec méthode. Son but est de provoquer une émotion artistique, non de former des érudits. Bien entendu, il importe de suivre les programmes.

Le manuel : Il est indispensable, mais c'est l'audition qui importe, et il faut réduire, voire supprimer les dictées de résumé.

Faire lire les biographies à la maison permet souvent de gagner du temps.

Plus que la biographie, il faut voir la place du musicien dans son époque, son rôle dans l'évolution générale, le situer dans un ensemble historique et artistique.

L'usage du disque.

Il faut choisir l'œuvre avec discernement et savoir limiter l'audition.

La méthode d'analyse est délicate et il y a plusieurs possibilités.

— Faire l'audition sans commentaires et faire ensuite parler les élèves.

— Faire le commentaire d'abord, en isolant les thèmes, en donnant un plan très simple, en étudiant le côté « couleur instrumentale ».

Si l'on a le temps, il est bon de faire une première audition, une analyse détaillée, puis une seconde audition.

Ne pas faire de discographie comparée.

Quels disques choisir ?

En 6e, le programme justifie une douzaine de leçons qu'il ne faut pas commencer trop tard dans l'année; les enregistrements s'y rapportant sont peu nombreux. On peut utiliser :

— quelques disques de folklore du fond de l'Afrique (édités par le Musée de l'Homme)

— quelques fragments de musique grecque reconstitués

— chant grégorien (Solesmes)

— quelques disques de la collection « Histoire de France par les chansons » édités par le Chant du Monde, en particulier celui sur les croisades

— danses du moyen âge

On peut d'autre part faire vocaliser l'épitaphe de Seikolos, utiliser la transcription de l'*Hymne à Apollon* par Fauré.

Enfin, n'oublions pas les auditions d'œuvres plus récentes, voire même contemporaines, qui touchent souvent les élèves.

En 5e :

Pour les débuts de la polyphonie — période abstraite — il existe maintenant un assez grand choix de bons enregistrements et d'anthologies diverses, facile à trouver.

En 4e :

Nous arrivons à un choix très vaste, et il faut élaguer.

Il ne faut pas oublier Beethoven qui termine l'époque classique et alourdirait un programme de 3e déjà chargé. Il est inutile par contre de s'attarder sur des compositions secondaires. Il est indispensable d'étudier l'histoire de la musique chronologiquement, au lieu de faire l'histoire des genres, qui demande un niveau plus élevé, et des connaissances de base.

En 3e :

Période particulièrement attrayante, et intéressante pour les élèves. Mais on est obligé de passer très vite sur certains auteurs, pour voir les grands noms, et arriver à faire connaître Debussy et Ravel.

Dans les classes facultatives :

En seconde, insister sur l'initiation à la musique contemporaine.

Dans les classes préparatoires au baccalauréat « ne demandez pas à vos élèves de connaître tous les thèmes des œuvres, et ne confondez pas cette épreuve avec une licence », rappelle M. l'Inspecteur Général.

Il faut rester sur un plan élémentaire, en sachant apprécier cependant le sérieux de la préparation du candidat.

En dehors de la préparation aux examens, on peut faire un peu de culture sur un plan plus large (audition d'œuvres intégrales par exemple).

L'iconographie est également d'un grand secours pour le professeur.

— *La Musique,* de Paule Druilhe, dans l'*Encyclopédie par l'image,* est très utilisable (Edition Hachette).

On peut se reporter d'ailleurs aux derniers numéros de *l'Education Musicale* qui fournissent tous les renseignements nécessaires pour se procurer des gravures.

Discussion : Elle amène peu d'éléments nouveaux :

— M. l'Inspecteur Général est toujours prêt à soutenir une demande de crédits pour un établissement démuni de matériel.

— Une heure de cours demandée par un professeur pour préparer les élèves au baccalauréat ne devrait jamais être refusée.

Il existe au centre de documentation pédagogique de Lille un service de prêts de disques.

On envisage dans plusieurs villes la création d'un centre semblable qui centraliserait tout le matériel d'enseignement.

Et nous en arrivons à la conclusion. « Vous êtes des pédagogues, et il faut être avant tout des musiciens », recommande M. l'Inspecteur qui cite alors quelques phrases bien frappées de Jean Guéhenno sur l'art et la pratique de la pédagogie.

Puis, évoquant le découragement que l'on peut parfois ressentir devant certaines classes difficiles, M. l'Inspecteur Favre rappelle par contre les satisfactions profondes que l'on peut éprouver en face du visage grave ou des yeux brillants d'un enfant qui, un peu grâce à nous, vient de découvrir la musique, et possède désormais la clé magique qui ouvre le domaine mystérieux et enchanté des sons.

OCCASION :

Vends, cause départ, piano à queue Gaveau 2 m 20, clavier de concert, bon état. Prix très intéressant.

S'adresser à Mme BAILLE, 108, route de Bonneville, Annemasse (Hte-Savoie).

EXAMENS ET CONCOURS

PALMARÈS 1962 — PROGRAMMES 1963

(ETAT — VILLE DE PARIS — BACCALAURÉAT — ETC...)

ETAT - 1re Partie 1962

ADMISSION DEFINITIVE

Mmes et Mlles : 1. Fontaine Sylvette - 2. Léonard Nicole - 3. Rabeirin Lilette - 4. Artus Geneviève - 5. Lelouche Danièle - Van Heesbeke Denise - 7. Pontoise Anne - 8. Burdet Liliane - 9. Para Mireille - 10. Sauvage Nicole - 11. Belaubre Mireille - 12. Golaz Jacqueline - 13. Perisse Claudie - 14. Guy Elisabeth - 15. Belorgey Monique - 16. Andres Hélène - 17. Bonnet née Paillusson Colette - 18. Gaussot Brigitte - 19. Bezie Françoise - 20. Dumez Jacqueline - 21. Gautherie Paulette - 22. Creutz Christiane - 23. Levasseur Claudine - 24. Mathy née Mort Elisabeth - 25. Chedal Anne-Marie - 26. Rubaud Anne-Jane - 27. Rastrelli Odette - 28. Mine Marie-Noëlle - 29. Blache Nicole - 30. Voyer Geneviève - 31. Brossard Françoise - Lesire Françoise - 33. Isoard Evelyne - 34. Lhiaubet Thérèse - 35. Brizio née Coulais Evelyne - Polastron Marie-Françoise - 37. Baranger née Kolmuller Georgette - 38. Gignoux Ghislaine - 39. Jouanny Jacqueline - 40. Sercan Josette - 41. Coussinet Janie - Vielle Claude - 43. Girard Eliane - 44. Robazza Mireille - 45. Bazus Françoise - Pierre Yvonne - 47. Bec née Léonard Nicole - 48. Godart Geneviève - 49. Kosowski Viviane - Lannerey Mireille - 51. Benevent Marie-Josèphe - 52. Bonnardel Jacqueline - 53. Bidot Georgette (1) - 54. Yvart Françoise - 55. Girard Edith 56. de Rocca-Serra née Rignault Solange - 57. Balle née Collomb Françoise - 58. Galy née Dufour Marie-Thérèse - 59. Boeswillwald France - 60. Boyer née André Anne-Marie - 61. Groussain Françoise - Grunitzky née Geneviève Josette - 63. Boudot Dominique - 64. Junillon Marie-Paule - 65. Sol Andrée - 66. Brannens Françoise - 67. Boissery Annick.

---

(1) Sous réserve d'avoir été reconnue apte du point de vue des aptitudes physiques.

MM. : 1. Blaise Jean-Pierre - 2. Boucher Michel - 3. Eggenspiller Jean-Pierre - 4. Perron Guy - 5. Bonnard Alain - 6. Maze Yves - 7. Guillard Georges - 8. Barthelemy Charles - 9. Skowron Julien - 10. Loison André - 11. Cogen Pierre - 12. Bauer Jean - 13. Rouch Claude - 14. Guérinot Jean-Claude - 15. Rizzi Jacques - 16. Lisiecki Félix - 17. Crecent Léon (1) - 18. Krucker Jérôme - 19. Dubosq Jean - 20. Brochart Jacques.

---

(1) Sous réserve d'avoir été reconnu apte du point de vue des aptitudes physiques.

ETAT - 2e Partie 1962

Sur 83 candidates inscrites, 76 se sont présentées. Il y eut : 73 sous-admissibles, 48 admissibles et 46 admises définitivement.

Mmes et Mlles : 1. Destombe Françoise - 2. Kara Danielle - 3. Boghossian Adèle - 4. Patier Dominique - 5. Tardivat Janine - 6. Poyet Marie-Noëlle - 7. Parus Anna - 8. Chartier Liliane - 9. Sarfati Joy - Peruchot Monique - 11. Vasseur Annick - 12. Houdion Bernadette - 13. Duchateau Jacqueline - 14. Damestoy Michèle - 15. Ferrier Christiane - 16. Lassalle Marie - Valentin Françoise - 18. Bioulès Rosa - 19. Bignon-Vasse Françoise - Lejeune Annette - 21. Herrero Françoise - 22. Coulon Madeleine - Guérinet Françoise - 24. Coello Maryvonne - 25. Allin Muriel - Bournizien Jacqueline - 27. Barbier Marie - Guillot Marie - 29. Mazeron Liliane - 30. Faure Sylvette - 31. Chabrol Nicole - 32. Lannebère Renée - 33. Werbrouck Nicole - 34. Luthaud Claudie - 35. Souché Liliane - 36. Fiore Marie - 37. Walter Michèle - 38. Ferrier Danièle - 39. Petitjean Bernadette - 40. Salez Françoise - 41. Gaudu Suzanne - 42. Dutreil Annie - 43. Léna Arlette - 44. Meunier Josette - 45. Léonard Jacqueline - 46. Duhazé Anne-Marie.

Sur 29 candidats inscrits, 25 se sont présentés. Il y eut : 18 sous-admissibles, 11 admissibles et 11 admis définitivement.

MM. : 1. Azen Gérard - Caubisens Paul - 3. Schmidt René - 4. Wales Jean - 5. Cuénot Jean-Pierre - Ravenel Bernard - 7. Tavan Jean-Louis - 8. Charpentier Bernard - 9. Golgévit Jean - 10. Bonnet André - 11. Drevon Pierre.

⁂

VILLE DE PARIS

1re Partie 1962

Candidats reçus :

Mmes : Basselier - Bernard - Bonhomme - Cabaret - Cowet - Cuenin - Desserre - Dubuisson - Dusseque - Felz - Ferry - Gaillard - Giriat - Razafimbada - Varjabedian.

MM. : Carré - Doré - Luzignant - Miaille - Nabert - Slama - Sol.

VILLE DE PARIS

2e Partie 1962

Candidats reçus au concours de recrutement des Professeurs stagiaires :

Mmes et Mlles : 1. Chaliper - 2. Rondreux - 3. Guillomet - 4. Guilbert - 5. Plunian - 6. Monfort - 7. Marcillac - 8. Jardin - 9. Pierrard - 10. Jeanneret - 11. Rainouard - 12. Mounier - 13. Imperatori - 14. Liebart.

MM. 1. Bourillon - 2. Vellard - 3. Tessier - 4. Tartivel - 5. Thouvignon - 6. Marichal - 7. Chauvaux - 8. Clenet.

⁂

PROGRAMMES LIMITATIFS POUR 1963

ETAT - Concours 1963

I. — Programme limitatif sur lequel porteront la première épreuve de sous-admissibilité (Composition sur une question d'art musical) et la troisième épreuve d'admission (Exposé d'Histoire de la musique) :

- — Palestrina : *Stabat Mater* (Edition Philharmonia).
- — Pergolèse : *La Servante maîtresse* (Edition Philharmonia).
- — Haydn : *La Création,* Première partie.
- — Schubert : *Winterreise.*
- — Wagner : *Tristan et Isolde* (Prélude du premier acte et Acte III).
- — Edouard Lalo : *Symphonie espagnole.*
- — Debussy : *Préludes* pour piano (Premier livre).
- — Jacques Ibert : *Escales.*

Les analyses de certaines de ces œuvres ont paru dans de précédents numéros, à savoir :

— Palestrina : *Stabat Mater* (n° 84, janvier 1962).
— Pergolèse : *La Servante Maîtresse* (n°s 71 et 73, octobre et décembre 1960).
— Wagner: *Tristan et Isolde* (n°s 74, 75, 76, janvier, février, mars 1961 et 87, avril 1962).
— Lalo : *Symphonie Espagnole* (n° 85, février 1962).

Les analyses des œuvres nouvelles (*Haydn : La Création - Schubert : Winterreise - Debussy : Préludes pour piano - J. Ibert : Escales*) et la suite de l'analyse de *Tristan* paraissent à partir du présent numéro.

***

II. — 1 programme de littérature sur lequel portera la 2e épreuve d'admission (lecture et commentaire d'un texte littéraire).

— Agrippa d'Aubigné: *Les Tragiques* (Classiques Larousse).
— Malherbe: *Œuvres choisies* (Classiques Larousse).
— Bernardin de Saint-Pierre: *Paul et Virginie.*
— Benjamin Constant: *Adolphe - Le Cahier rouge* (pour mémoire : Ed. Hachette, Col. Le Flambeau).
— Lamartine: *Jocelyn* (IXe époque).
— P. Mérimée: *Carmen.*
— A. Rimbaud: *Poèmes* (Col. Le Flambeau, Ed. Hachette), pp. 99-123; 167-180; 189-212.
— André Gide: *L'Immoraliste.*

***

III. — Programme sur lequel portera la 7e épreuve d'admissibilité (interrogation relative aux lois de l'acoustique).

I. *Nature et propagation du son.* — Production du son par des mouvements matériels. Période et fréquence des sons musicaux. Propagation dans les milieux matériels : vitesse du son dans l'air, sa mesure; longueur d'onde. Réflexion du son. Ondes stationnaires transversales et longitudinales. Notions sur l'acoustique des salles et sur l'isolement sonore. Enregistrement et reproduction des sons.

II. *Qualités physiologiques des sons :*

1° Intensité; puissance à l'émission; puissance par cm2 à la réception; bels et phones;

2° Hauteur; mesures absolues et relatives. Harmoniques. Battements;

3° Timbre; Analyse d'un son complexe. Sons partiels.

III. *Audition des sons.* — Fréquences audibles; seuils d'audibilité et de douleur.

IV. *Affinité des sons.* — Intervalles, accords consonants. Gammes naturelles déduites des accords parfaits majeur et mineur.

Transposition, cycle des quintes. Gamme tempérée.

V. *Production des sons :*

1° Cordes vibrantes; fréquence, timbre, résonance. Instruments à cordes;

2° Tuyaux sonores; embouchures, fréquence, timbre, résonance. Instruments à vent;

3° Instruments à percussion;

4° Voix humaine.

VI. *Phénomènes électriques en relation avec l'acoustique.* — Microphone, récepteur téléphonique, pick-up, lampe amplificatrice. Circuit oscillant, notions sur les instruments électroniques.

***

VILLE DE PARIS

Concours 1963

Liste des œuvres musicales
sur lesquelles porteront les épreuves de composition et d'exposé sur l'histoire de la musique

1° Palestrina : *Messe du Pape Marcel.*
2° Couperin : six pièces pour clavecin :
Les Satyres - L'Amphibie - La Mystérieuse - La Sophie - L'Epineuse - L'Esquise (extrait de pièces de clavecin - Livre IV (transcription Diémer) Editions Durand.
3° Haydn : *Symphonie en mi bémol majeur* (n° 103, roulement de timbales).
4° Weber : *Le Freischutz.*
5° Liszt : *Danse Macabre.*
6° Duparc : *Recueil de 13 Mélodies* (Voix élevées).
7° Messiæn : *Petites liturgies de la présence divine.*

***

Les analyses de certaines de ces œuvres ont paru dans de précédents numéros, à savoir :

— Haydn : *Symphonie n°* 103 (n° 86, mars 1962).
— Weber : *Le Freschutz* (n°s 82, 87 et 88, novembre 1961, avril et mai 1962).
— Liszt : *La Danse Macabre* (n° 79, juin 1961).

Les analyses des œuvres nouvelles (*Palestrina : Messe du Pape Marcel - Couperin : Six pièces pour clavecin - Duparc : Recueil de 13 mélodies - Messiæn : Petites liturgies de la présence divine*) paraîtront dans les numéros à venir d'ici avril 1963.

***

Liste des œuvres littéraires
sur lesquelles portera l'épreuve d'explication de texte.

Un aspect du XVIIe siècle - la morale dans la Fable.
Texte : La Fontaine - Fables Livre VII.
L'aboutissement du Siècle Philosophique
Texte : Beaumarchais - Le mariage de Figaro.
Le Roman des temps modernes
Texte : André Malraux - La Condition Humaine (Gallimard).

EPREUVE FACULTATIVE DE MUSIQUE AU BACCALAUREAT POUR LA SESSION DE 1963

let 1960, pour la session de 1963 la liste des trois œuvres sur laquelle portera l'interrogation d'histoire de la musique a été ainsi fixée :

Première Partie

1° Clément Janequin : *Le Chant des oiseaux.*
2° Mozart : *Symphonie* n° 41 (dite *Jupiter*).
3° Beethoven : Ouverture d'*Egmont.*

Deuxième Partie

1° Berlioz : Ouverture du *Carnaval Romain.*
2° Gabriel Fauré : *Clair de lune* (mélodie pour chant et piano).
3° Arthur Honegger : *Pacific* 231.

Comme il a été annoncé dans notre numéro 90 de juillet 1962 (page 17/285) les analyses détaillées de ces œuvres font l'objet d'une édition

en fascicules spéciaux à l'intention des candidats (un fascicule pour les trois œuvres imposées à la 1re Partie; un fascicule pour les trois œuvres de la seconde Partie).

Ces fascicules seront à votre disposition le 20 OCTOBRE 1962 au prix de NF. 2,50 l'un.

Les commandes devront spécifier :

1° le nombre de fascicules pour chacune des deux Parties;

2° l'adresse exacte où doit être fait l'envoi,

et être accompagnées de leur montant (virement postal, 3 volets - chèque bancaire barré, mandat-poste).

BREVET DE TECHNICIEN DES METIERS ET COMMERCES DE LA MUSIQUE POUR 1963

Programme limitatif sur lequel portera en 1963 l'épreuve écrite d'histoire de la musique au brevet de technicien des métiers et commerces de la musique.

— *L'Œuvre pianistique* de Beethoven;

— *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er degré)

Mercredi à 15 h. 30 pour C.M. et F.E.P.
Mardi à 15 h. 45 pour C.P. et C.E.
Vendredi à 15 h. 45 (tous niveaux)
sur France II

Mois d'Octobre

MARDI 9 :

Chant : A la volette (chant populaire) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 10 :

Initiation à la Musique : L'Apprenti sorcier (Paul Dukas) (1re émission).

Chant : Tyrolienne (folklore autrichien) : présentation et début de l'étude.

MARDI 16 :

Chant : A la volette (suite de l'étude).

MERCREDI 17 :

Initiation à la musique : L'Apprenti sorcier (Paul Dukas) (2e émission).

VENDREDI 19 :

Initiation au solfège (1re émission).

MARDI 23 :

Chant : A la volette (fin de l'étude).

MERCREDI 24 :

Initiation à la musique : Petite musique de nuit (Mozart).

Chant : Tyrolienne (fin de l'étude).

MARDI 30 :

Chant : Où vas-tu belle fillette (chanson dialoguée) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 31 :

Initiation à la musique : révision :
L'Apprenti sorcier (Paul Dukas)
Petite musique de nuit (Mozart).

Chant : Chanson de route (Robert Planel) : présentation et début de l'étude.



NOTRE DISCOTHÊQUE

L'abondance des matières, en ce numéro de rentrée, m'oblige à reporter au prochain numéro ma rubrique mensuelle. Je le regrette d'autant plus que j'en connais l'utilité.

Je ne veux pas attendre, toutefois, pour signaler un événement discographique d'importance : la parution très prochaine chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON des

Neuf Symphonies de BEETHOVEN

par H. von Karajan à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Berlin.

Voilà promis à votre convoitise un monumental ensemble enregistré en quelques mois, ce qui lui assure une homogénéité parfaite de l'exécution.

L'ouvrage constitue un irremplaçable témoignage de culture musicale, un précieux document pour tous les amateurs de l'art de Beethoven, par la qualité inégalable de l'orchestre, la culture des solistes et des chœurs du mouvement final de la Neuvième, choisis pour leur haute tradition viennoise, enfin par le rayonnement exceptionnel d'Herbert von Karajan. L'enregistrement est actuellement en cours — la Neuvième a été enregistrée à Salzbourg pendant le Festival — et son achèvement est prévu pour le début de novembre. La publication sera faite le plus rapidement possible et vraisemblablement vers le 15 décembre. Elle comprendra 7 disques en version mono et stéréophonique, bénéficiant des tout derniers progrès de la technique, présentés dans un luxueux coffret et accompagnés d'une plaquette grand format abondamment illustrée comportant des commentaires sur l'œuvre, sur le chef et sur l'orchestre, dus aux plus célèbres musicologues allemands.

Les disques ne seront jamais vendus séparément. Mais, et c'est là une innovation importante dans le domaine du disque, afin de permettre aux amateurs exigeants de s'assurer leur exemplaire de cette œuvre magistrale, la DEUTSCHE GRAMMOPHON a décidé, en accord avec les disquaires spécialisés de douze pays, d'ouvrir dès à présent une vaste campagne de souscription. Jusqu'au 31 décembre 1962, les 20.000 disquaires spécialisés d'Allemagne, Autriche, Suède et Suisse prendront les souscriptions dont le montant sera inférieur de plus d'un tiers au prix normal (pour la France, 148 NF mono et 170 NF stéréo au lieu de 235 NF et 270 NF).

C'est la première fois au monde qu'une souscription est ouverte sur une telle échelle et pour une œuvre aussi importante.

Ne manquez pas cette remarquable occasion.

SCHOLA CANTORUM

269, Rue Saint-Jacques - PARIS-V^e = ODÉ. 56-74

ÉCOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par
Charles BORDES, Alexandre GUILMANT et Vincent d'INDY

Placée sous le Haut Patronage du Ministère des Affaires Etrangères
Subventionnée par la Ville de Paris et l'Etat

Directeur : **Jacques CHAILLEY**

Directeur des Etudes : **André MUSSON**



SECTION SPÉCIALE DE PRÉPARATION

aux Examens du Professorat de la Ville et de l'Etat
C.A.E.M. 1er degré et 2e degré

Au concours d'entrée aux classes préparatoires au C.A.E.M. :
Lycée La Fontaine et Cours Normal de la Ville de Paris

assuré par :

André MUSSON : Dictées Musicales; Déchiffrage au piano et transposition — Françoise LENGELE : Harmonie; Improvisation d'accompagnement — Paule DRUILHE : Culture générale; Littérature; Histoire de la civilisation — Michel GUIOMAR : Histoire de la Musique, Morphologie — R. BRYCKAERT, Bernard BARON : Solfège — Anna TALIFERT : Chant — R. BRYCKAERT : Pédagogie — Olivier CORBIOT : Commentaires de disques — Jean-Etienne MARIE : Acoustique

Au début d'octobre, tous les élèves sont astreints à subir un examen de classement. Selon les résultats obtenus, ces élèves seront orientés soit vers une scolarité d'une année au terme de laquelle ils pourront être présentés à la 1re partie du Professorat; soit vers une scolarité préparatoire. A la fin du premier trimestre, les élèves fréquentant cette classe préparatoire pourront être admis à la classe supérieure après avis du Conseil des Professeurs et si les notes obtenues au cours du trimestre le permettent.

Seuls les élèves titulaires de la 1re Partie du C. A. sont dispensés de l'examen de classement.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles portant sur toutes les épreuves figurant aux examens.

Renseignements - Inscriptions au Secrétariat
de 9 h. 30 à 12 h. et de 14 h. 30 à 19 h.

ENSEIGNEMENT PRIMAIRE

METHODE ACTIVE D'ENSEIGNEMENT MUSICAL DE

MAURICE CHEVAIS

ABECEDAIRE MUSICAL (2.100.000 ex. vendus). — Premier livre de l'élève. Etude élémentaire des signes. Préparation au solfège. Initiation au chant choral. Le solfège au certificat. 247 exercices variés, à une voix. 46 chants-application. 18 chants d'école. Un cahier illustré de nombreux dessins amusants, à la portée des jeunes enfants, grand format sur beau papier .... **3,40** NF.

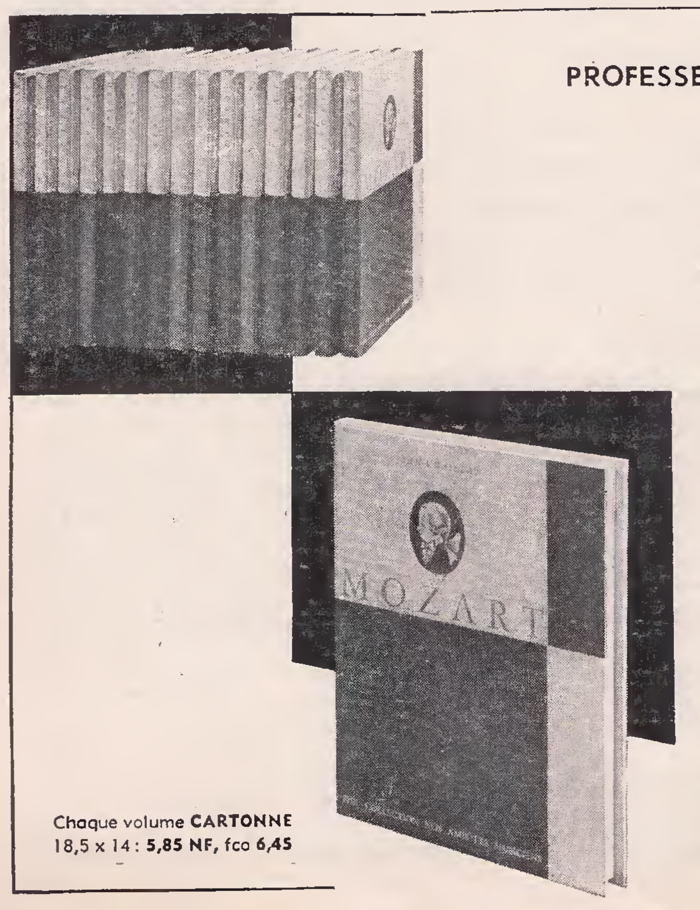
ILLUSTRATION SONORE en 3 Disques de l'Abécédaire Musical. Les trois disques, durée prolongée haute fidélité, 33 tours, 17 cm, en une pochette .... **31,74** NF.

SOLFEGE SCOLAIRE (3.200.000 vendus). — 745 morceaux variés, chants-application, canons, chants populaires et nationaux, chants d'école d'auteurs classiques et modernes à une et deux voix, orientant vers le chant choral. Nombreuses illustrations, portraits de musiciens : 2 volumes de 128 pages, sur beau papier, chaque **5,50** NF.

EDUCATION MUSICALE DE L'ENFANCE, traité de Pédagogie musicale :

I. **L'Enfant et la musique.** L'observation des enfants : **14,80** NF. — **II. L'art d'enseigner.** Les méthodes. Les programmes : **11,10** NF. — **III. La méthode active et directe.** Partie pratique et pédagogique : **11,10** NF. — **IV. Les épreuves de pédagogie aux examens du Professorat : 10,00** NF.

ALPHONSE LEDUC, éditeur, 175, rue Saint-Honoré - OPE. 12-80 - C.C.P. 11-98 - **PARIS**



Chaque volume **CARTONNE**
18,5 x 14 : **5,85 NF, fco 6,45**

PROFESSEURS ET CHEFS DE MUSIQUE • ÉDUCATEURS

Distributions de Prix

Bibliothèques

COLLECTION NOS AMIS LES MUSICIENS

...Consacrées à tous les grands maîtres de la musique, ses **biographies claires et vivantes** sont conçues pour rester en étroite relation avec le travail du Professeur.

En enrichissant les loisirs des jeunes, elles préparent et prolongent l'efficacité des cours. Elles permettent à chacun d'apporter à la classe une participation plus active et plus personnelle.

Grâce à leur élégante présentation, sous un cartonnage robuste et sobrement coloré, **elles sont des récompenses idéales pour vos meilleurs élèves.** Sur vos conseils, titre après titre et au fur et à mesure de parutions régulières, ceux-ci voudront bientôt se constituer **leur bibliothèque.**

JOURNAL DES MAIRES : « ...Comment un prix de musique pourrait-il être mieux constitué que par un ouvrage de la collection « Nos Amis les Musiciens » ? Leur lecture est certainement le meilleur moyen de comprendre l'œuvre des Maîtres. »

DÉJA PARUS : BACH, MOZART, CHOPIN, SCHUBERT, HAYDN, SCHUMANN, LISZT, BERLIOZ, RAMEAU, DEBUSSY, HONEGGER, RAVEL, PARAY • **GOUNOD DE HENRI BUSSER**

• **VOYEZ VOTRE LIBRAIRE** • POUR RENSEIGNEMENTS OU CATALOGUE

E. I. S. E., 46, RUE DE LA CHARITÉ - LYON (2e)

Editions HENRY LEMOINE et Cie

TRInité 09-25 — **17, RUE PIGALLE - PARIS-IXe** — **C. C. P. Paris 54-31**

CORNET (R.) et FLEURANT (M.)

LE SOLFÈGE VOCAL

Cet ouvrage s'inspire des principes d'éducation tout en faisant la part des méthodes traditionnelles éprouvées. Il s'appuie toujours sur les possibilités vocales des élèves aux différents âges de la scolarité.

Classes de 6ème des Lycées, Collèges et Cours complémentaires .... Net : 4,40 NF

158 Exercices de solfège et de chants à une ou plusieurs voix.
Une iconographie en 6 planches comprenant 27 gravures illustrant l'histoire de la musique dans l'antiquité.
Une iconographie en 6 planches représentant à une même échelle les instruments de l'orchestre symphonique ainsi que les principales dispositions de cet orchestre, sous forme de plans.

Classes de 5ème des Lycées, Collèges et Cours complémentaires .... Net : 4,40 NF

70 Exercices de solfège avec paroles à une, deux ou trois voix sur des chants folkloriques français et étrangers et des œuvres du Moyen-Age (Chants grégoriens, chansons de trouvères et de troubadours, etc.).
107 Exercices de solfège inédits ou extraits de chants populaires et d'œuvres médiévales (Motets, rondeaux, virelais, balleries, estampie, etc.).
23 Leçons de théorie élémentaire conforme au programme d'éducation musicale des classes de 5e.
Une bibliograpie indiquant les titres, auteurs et éditeurs des ouvrages contenant les chants présentés dans le solfège.
Une discographie d'œuvres du Moyen-Age, dont la plupart ont servi d'exemples pour les exercices de solfège.
Une iconographie en 12 planches, comprenant 43 clichés tirés de manuscrits authentiques, pouvant être utilisée à l'illustration du cahier d'histoire de la musique.

Classes de 4ème des Lycées, Collèges et Cours complémentaires .... Net : 4,40 NF

95 Exercices répartis en 19 Leçons comprenant des exercices à une, deux, trois et quatre voix, avec ou sans paroles, empruntés au folklore européen et aux œuvres des grands maîtres de la Renaissance, du XVIIe et du XVIIIe siècles.
Ces exercices conçus en coordination avec les différentes disciplines de la classe (histoire, géographie, littérature, langues vivantes) sont une illustration concrète du programme d'histoire de la musique.
Chaque leçon comprend les principes de théorie nécessaires au développement du programme d'éducation musicale ainsi que des éléments simples d'harmonie et d'analyse permettant de développer la compréhension musicale et le sens artistique des élèves.
Un complément de 38 exercices, fragments d'œuvres célèbres permettant de suivre l'évolution des différentes formes musicales des époques étudiées (fugue, suite, sonate, opéra, etc.).
Une discographie donnant les références des 67 œuvres enregistrées dont les fragments sont reproduits dans le solfège.
Une iconographie de la Renaissance à la Révolution en 12 planches comprenant 62 clichés et permettant comme pour les classes précédentes l'illustration d'un cahier d'histoire de la musique.

Classes de 3ème des Lycées, Collèges et Cours complémentaires .... Net : 4,40 NF

48 Exercices de solfège avec ou sans paroles à 1 ou plusieurs voix empruntés au folklore français et aux œuvres des grands maîtres des XVIIIe, XIXe et XXe siècles.
16 chapitres de théorie, d'analyse ou d'harmonie élémenatires.
6 chapitres présentant des exemples supplémentaires extraits d'œuvres des grands maîtres pour l'illustration de l'histoire de la musique :
La Révolution et l'Empire - Le Préromantisme - Le Romantisme - L'Art lyrique au XIXe siècle - Les Ecoles étrangères et françaises fin XIXe et XXe siècles.
Une discographie donnant les références des œuvres enregistrées (fragments reproduits dans le solfège).
Une iconographie en 12 planches comprenant 67 clichés de la Révolution à nos jours, pouvant être utilisée à l'illustration du cahier d'histoire de la musique.

Chaque iconographie vendue séparément : 3 NF

Classes de 2ème **Le Solfège par les textes**, complément des classes de 6e et de 5e du « Solfège vocal » .... Prix : 3 NF

37 chants et exercices de solfège à une ou plusieurs voix illustrant l'histoire de la musique de l'Antiquité et du Moyen-Age (complément des classes de 6e et de 5e du solfège vocal).
Une iconographie de 21 clichés en 4 planches, relative aux mêmes périodes.

Classes de 1ère **Le Solfège par les textes**, complément des classes de 4e du « Solfège vocal » .... Prix : 3,80 NF

50 chants et exercices de solfège à une ou plusieurs voix illustrant l'histoire de la musique de la Renaissance, des XVIIe et XVIIIe siècles (complément des classes de 4e du solfège vocal).
Une iconographie de 28 clichés en 6 planches, relatives aux mêmes périodes.

Chaque iconographie vendue séparément : Classe de 2e .... **2,20 NF.** Classe de 1re .... **2,50 NF**

Des mêmes auteurs

L'INITIATION A LA DICTÉE MUSICALE

CLASSES DE 6ème, 5ème, 4ème et 3ème — Livre de l'Elève, chaque **2,20 NF** — Livre du Maître, chaque **3,80 NF**

Ces ouvrages rigoureusement parallèles au solfège vocal facilitent l'éducation rythmique, mélodique et harmonique de l'oreille grâce à des exercices méthodiques et gradués très variés dans leur forme.

Leur présentation nouvelle sur le cahier de l'élève permet le plus grand nombre d'exercices dans le minimum de temps.

N° de Commission Paritaire : 28.511. Imprimé en France

EDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat — PARIS IXe

R. C. Seine n° 247.734 B — **Chèque Postal N° 422-53**

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès

Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.

3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest

Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Livre : Classe de 4e, E.P.S. 2e année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.

3e Livre : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest

Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S. 2e année.

3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S. 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré

En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest

Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL L'ECOLE PRIMAIRE

de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest

1er et 2e Volumes

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes

(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière

en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par J. Rollin et Rollo Myers. Textes allemand, anglais et français.
Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - Au Clair de la France. 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.
— Fais-nous chanter, le Livre du Meneur de chant.
— Ensemble, chansonnier pour les colonies de vacances.
— Voix Unies. 40 chansons populaires.
— Voix Amies. 40 chansons populaires.
— Quittons les Cités. 6 chants de marche à 2 voix.
— La Fleur au Chapeau. 140 morceaux pour Chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes. - En 2 recueils.
P. ARMA. - Chantons le Passé. 20 Chants du XVe au XVIIIe S.
R. DELFAU. - Jeune France. 40 chansons populaires.
— Le Rossignolet du Bois.
AUTEURS DIVERS. - Chants choisis. 18 chants scolaires C.E.P. B.E.
JANEQUIN. - 30 Chansons à 3 et 4 voix par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - 15 Chansons Françaises du XVIe siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - Rondeaux. à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY
J. ROLLIN. - Les Chansons du Perce-Neige. en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes.
MARCEL COURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE

(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS
3e cahier : CHANSONS DE ROUTE (à paraître)

J.-S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jaques-DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E.P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

LES BONNES NOTES, de **B. Forest**
Enseignement du premier degré

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne
CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE)
— Envoi sur demande —

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt Légal 3e trim. 1962 — Directeur-Gérant : A. MUSSON